

Mahragānāt i den humorløse staten

Ingvild Tomren



ARA4590 – Masteroppgave i arabisk (60p)

Program for asiatiske og afrikanske studier, arabisk

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2015

© Ingvild Tomren

År 2015-05-25

Mahragānāt i den humorløse staten

Forfatter: Ingvild Tomren

Trykket privat

Sammendrag

Mahragānāt er en gryende musikksjanger i Egypt. Den kan betegnes som rå og energisk ungdomsmusikk, og har oppstått fra grasrota i det egyptiske samfunnet. Revolusjonen i 2011 fungerte som en katalysator for musikkens omfang, og de seneste årene har sjangerens popularitet økt betraktelig. Mahragānāt har spredd seg utover de lokale lavinntekts-områdene i Kairo og Aleksandria, og blitt populær også på tvers av ulike klasser. Videre har den i tillegg spredd seg utover landegrensene via ulike opptredner og artistiske samarbeid i Europa. Sjangeren er i stadig utvikling og endring, og i likhet med Egypt er det vanskelig å spå dens fremtid. Formålet med denne oppgaven har vært å undersøke nærmere mahragānāt-musikkens rolle i Egypt, og hvordan den kan fungere som en motkultur i den autoritære og “humorløse” staten. Jeg har valgt å bruke den russiske litteraturviteren, og filosofen, Mikhail Bakhtins karnevalteori, som tar for seg folkekulturens og folkehumorens rolle under middelalderen i Europa. Jeg har forsøkt å vise at Bakhtins teori også kan anvendes i en analyse av mahragānāt-musikk i Egypt, med utgangspunkt i forfatterens egen påstand om at den “karnevalske ånden” eksisterer i enhver kultur og er udødelig. En viktig del av oppgaven var dermed å belyse de karnevalske aspektene ved mahragānāt-musikk og sette dem opp mot den egyptiske staten, som er preget av kontrollkultur. Målet var å danne et bilde av kontrasten mellom de frie og kreative uttrykkene i mahragānāt, satt opp mot den seriøse tonen av den humorløse staten. Med utgangspunkt i dette har jeg i denne oppgaven argumentert for mahragānāts rolle som motkultur i dagens Egypt.

Forord

Jeg vil gjerne takke veilederen min, førsteamanuensis Albrecht Hofheinz, som har gitt meg konstruktiv kritikk underveis, og bidratt til å styrke oppgaven min både innholdsmessig og strukturelt. Hofheinz har fra starten av vist interesse for forskningstemaet mitt, noe som har vært oppmuntrende og motiverende for gjennomførelsen av masteroppgaven.

Videre vil jeg takke alle informantene mine, og gi en spesiell takk til Ahmed, Fatima og Nermine, som har hjulpet meg betraktelig med både oversettelser og gitt meg en dypere innsikt til forskningsfeltet mitt. Gjennom dem fikk jeg verdifull informasjon jeg ellers ikke ville hatt tilgang til, og de har alle vært en støtte under feltarbeidet.

Jeg er spesielt takknemmelig til Ferida Jawad, som fungerte som en døråpner til feltarbeidet mitt. Uten henne ville mine funn vært svært begrenset, og min innsikt i mahragānāt-sjangeren mye snevrere. Takk for opplysende samtaler og nye perspektiver.

Til sist vil jeg nevne min bror. Han har fungert som en støttespiller under hele prosessen, og vært tilgjengelig for å gi gode råd og veiledning underveis. Takk for at du alltid stiller opp.

Transkripsjonen

Jeg har valgt å bruke transkripsjonsmodellen til “the International Journal of Middle East Studies” (IJMES).

ءـ 'a

بـ b

تـ t

ثـ th

جـ j – på egyptisk dialekt - g

حـ ḥ

خـ kh

دـ d

ذـ dh

رـ r

زـ z

سـ s

شـ sh

صـ ṣ

ضـ ḍ

طـ ṭ

ظـ ḏ

عـ 'ayn

غـ ghayn

فـ f

قـ q - på egyptisk dialekt –q eller 'ayn

كـ k

لـ l

مـ m

نـ n

هـ h

وـ w

ي – y

ة – a, i konstruksjon –at

ال – al-

De lange vokalerne er transkribert på følgende måte:

ى – ā

ي – ī

و – ū

Doble:

ئ – iyy, på slutten av et ord ī

ؤ – uww, på slutten av et ord ū

Diftonger:

يay

اaw

Korte vokaler:

a, u, i

Hamzat al-waṣl er ikke skrevet.

Ord og navn som allerede har en kjent måte å skrives på med latinske bokstaver (Muhammed Morsi, Tahrir-plassen, o.l) har jeg transkribert i parantes første gang de nevnes i teksten, og deretter brukt den vanlige skrivemåten. Dette gjelder også artistnavnene, som ofte blir skrevet med latinske bokstaver på youtube og andre nettsteder. Med hensyn til de arabiske ordene som ikke ellers er videnkjent, samt navn på informantene mine, har jeg transkribert dem fullt ut gjennomgående i hele teksten. De ulike tekstutdragene og sitatene, er alle transkribert og oversatt av meg.

Innhold

SAMMENDRAG	III
FORORD	V
TRANSKRIPSJONEN	VII
INNLEDNING	1
TEORI	3
POPULÆRKULTUR OG FOLKEKULTUR I SAMFUNNET	3
Populærkultur i den arabiske verden (sterke skiller mellom "høy" og "lav")	6
BAKHTIN, FOLKEKULTUR OG KARNEVALTEORI	10
Tre former for karnevalske uttrykk	12
Den groteske kroppen og ambivalens	15
Karnevalets grenser	16
METODE	21
FELTARBEID	22
UTFORDRINGER OG BEGRENSNINGER	23
VELDIG NÆRME, MEN LIKEVEL LANGT UNNA – MIN ROLLE SOM OBSERVATØR	25
ANDRE BEGRENSNINGER OG HINDRINGER UNDER FORSKNINGSARBEIDET	26
INTERVJUER OG UFORMELLE SAMTALER	27
SANGTEKSTER OG ANNET MATERIALE	29
BAKGRUNN	31
REVOLUSJONEN I EGYPT OG UNGDOMMERS ROLLE SOM DRIVKRAFT	31
NOEN UTFORDRINGER BLANT UNGDOMMER I EGYPT	32
AL-'ASHWĀ' IYYĀT OG GATEPOLITIKK	35
KONTROLLKULTUR OG DEN HUMORLØSE STATEN	39
A-TH-THAWRA A-D-ḌĀḤĪKA OG HUMORENS ROLLE I EGYPT	44
MAHRAGĀNĀT I EGYPT	49
SHA'ĪBĪ-MUSIKKENS HISTORISKE POSISJON I EGYPT	49
Mulid dance trend og DJ-er	51
INTRODUKSJON TIL MAHRAGĀNĀT	54
Artistene bak mahragānāt	55
Sanger, stil og tema	57
Mahragānāt i et klassebasert samfunn	61
Holdninger og fordommer	65
KARNEVALSKE UTTRYKK – KREATIVITET OG FRIHET I DEN UOFFISIELLE SFÆREN	68
Markedsplassen og den frie talen	70
Festivitene	72
Humor, selvironi og ambivalens	74
Fjols blir superstjerner	76
MAHRAGĀNĀT SOM MOTKULTUR	78
Mahragānāts rolle i lokalsamfunnet	81
Utløp og ventilerings	82
Mangfold og utvikling	83

AVSLUTNING	87
KILDEHENVISNINGER.....	91
VEDLEGG	95
Intervjuguide (DJ Figo).....	95
Intervjuguide (Ferida Jawad)	96
Et utvalg sangtekster	97

Innledning

ṣaḥṣaḥ yā-ḍamīr yamtūhnā wi-mikhallī i-n-nās miḥtāga maba'itsh fāri'a ma'ānā khālīs
'a'ṣabinā ba'it talāga. ḥālkum yā-nās maba'āsh biyisurr shāribīn kāṣāt maylinhā bi-l-
murr 'aṭr il-ḥayāh 'alā i-n-nās biyimurr tāyhīn mā bayn il-khayr wi-sh-sharr...

Våkn opp samvittighet, du leder oss på villveie og etterlater oss trengende
Det utgjør ikke lenger noen forskjell for oss, våre nerver er blitt til is
Situasjonen deres folkens, bringer ikke gode nyheter lenger, etter dere drakk kopper av
bitterhet

Livets tog passerer mennesker som har mistet sin vei mellom godhet og ondskap...

Sitatet ovenfor er hentet fra den egyptiske musikkgruppa al-Madfa'giyyas sang "māshīn a-s-sikka" (Gående langs togsinnene). Denne gruppa er en av mange representanter innen den relativt nye musikk sjangeren *mahragānāt*. I de seneste årene har mahragānāt-musikk nytt økende popularitet i Egypt, og blitt viet mye oppmerksomhet i ulike medier, også i vesten. Denne musikken blir omtalt som en blanding av egyptisk folkemusikk, elektronika og hip-hop, med en hyppig bruk av autotune.¹ Mahragānāt, som har røtter i den tradisjonelle sha'bī-sjangeren, blir nå ansett som en egen musikkbevegelse, og musikkbildet er stadig i utvikling og endring. Artistene kommer stort sett fra Kairo og Alexandrias mange fattigstrøk, og de synger om livet slik det oppleves blant de som tilhører Egypts marginaliserte samfunnslag. Flere vestlige artikler har beskrevet fenomenet som revolusjons- eller protestmusikk. Jeg ønsker i denne oppgaven å vise til at sjangeren er mer nyansert enn som så, og handler mer om artistenes personlige opprør knyttet til deres utfordringer i hverdagen og i samfunnet generelt. Likevel er det mange grunner til å tro at revolusjonen i 2011 har vært en katalysator for den omfattende suksessen disse artistene nå står ovenfor, i det den skapte rom for flere nye kreative retninger innen kunst og kultur. I tillegg kan man argumentere for at dagligliv og politikk er tett knyttet sammen i ethvert samfunn, og således er det mange politiske kommentarer å finne både i og mellom linjene i mahragānāt-sangtekstene.

¹ Autotune er et softwareverktøy som brukes til å korrigere toner som ikke treffer tonehøyden helt rent.
Link til Store Norske Leksikon: <https://snl.no/autotune>

Mitt mål for denne oppgaven er nettopp å se nærmere på hvilken posisjon mahragānāt-musikken har i dagens Egypt, og undersøke nærmere hvilken effekt den har utover underholdningsverdien. Jeg vil først gi en introduksjon til ulike måter å se populærkulturens rolle i samfunnet på, og forsøke å gi et innblikk til dens særegne posisjon i Midtøsten. Videre ønsker jeg med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins karnevalteori, å vise den aktivistiske og frigjørende ånden som ligger i mahragānāt-sjangeren, og hvordan dette utspiller seg rent praktisk. Jeg har tatt for meg ulike sangtekster, videoklipp, artikler, intervjuer og generelt min personlige opplevelse av musikken under feltarbeidet i Kairo, for å se nærmere på de ulike aspektene ved denne sjangeren som kan kjennetegnes som karnevalske. Med dette i bakhånd håper jeg å kunne vise hvordan samfunnskritikk og satire i form av populærkultur og folkemusikk, som i stor grad har vært neglisjert og nedgradert blant den egyptiske eliten, kan bidra til å avdekke "kunstige" samfunnsstrukturer, og fungere som en motkultur i Egypt.

Med hensyn til analysen min, vil jeg legge særlig vekt på den egyptiske statens autoritære og humorløse uttrykk, satt opp mot den "useriøse" formen for protest som skjuler seg i karnevalske og kreative uttrykk, eksempelvis i form av musikk. I denne sammenheng er et av poengene mine å peke på at den autoritære staten, som er kjent for å slå voldelig ned på demonstrasjoner og seriøse protester, har større utfordringer knyttet til de mer kreative og abstrakte formene for motstand. I tillegg bidrar kontrasten mellom den uformelle og kreative protestformen, og den humorløse autoritære staten, til å avdekke en rekke ikke-legitime strukturer i samfunnet. Et eksempel i Egypt vil være klasseskiller og andre konstruerte sosiale normer og forskjeller. Flere forskere og forfattere har også pekt på humor som et viktig element for egypteres overlevelse i en svært krevende hverdag, og at dette behovet ser ut til å strekke seg også utover klasserskiller.

Jeg har valgt å fokusere på to problemstillinger som jeg håper å besvare i denne oppgaven, og dermed gi en dypere innsikt i mahragānāts rolle i Egypt.

Hva er de karnevalske aspektene i mahragānāt-musikken? Hvordan kan musikken, i lys av disse, ses å fungere som en motkultur i det humorløse Egypt?

Teori

Populærkultur og folkekultur i samfunnet

Det er innen akademia flere ulike syn på populærkultur, og hvilken posisjon den har i et samfunn. Noen vil mene at populærkulturen kan ha en reell makt og påvirkningskraft, med hensyn til sin popularitet blant "folk flest" og sitt omfang. Andre vil derimot mene at populærkultur, særlig i form av masseproduksjon og massemedia, kun er en kommersiell og reproduserende mekanisme, uten særlig verdi og innhold. Jeg vil nå utdype ulike syn på populærkultur generelt, og deretter se nærmere på dens posisjon i Midtøsten spesielt. Jeg har her valgt å forholde meg til John Storeys bok "Cultural Theory Popular Culture: An Introduction", fordi den gir en grei oversikt over feltet, og utgaven jeg har brukt er relativt ny og oppdatert. I tillegg blir den også anbefalt gjennom nettsiden til prosjektet om populærkultur på Kairo-universitet, som blant annet er relatert til mahragānāt-musikk.

Populærkultur er et omdiskutert begrep som kan gi flere ulike assosiasjoner, og det er derfor problematisk å gi en entydig definisjon. Først og fremst er ordet "kultur" i seg selv svært omfattende, og har blitt definert på ulike måter gjennom tidene. Den britiske litteraturteoretikeren, Raymond Williams, har gitt tre brede definisjoner: 1) '*a general process of intellectual, spiritual and aesthetic developement.*', 2) '*a particular way of life, whether of a people, a period, or a group.*', og til sist 3) '*the works and practices of intellectual and especially artistic activity.*' (Storey 2012:2). Meningen bak ordet "populær", er på sett og vis mer begrenset, men kan også antyde flere ting. På den ene siden kan man si at populært betyr noe positivt, noe som blir likt av mange mennesker. På den andre kan man i sammenheng med kultur bruke ordet for å beskrive en slags annenrangs kunst, som blir forstått og priset av allmuen, med hentydning til de som ikke forstår verdien av den "ekte kunsten" (Storey 2012:7). Resultatet av de to ordene "populær" og "kultur" sammensatt blir derfor ganske komplekst, og mening og henvisning til begrepet avhenger av historisk og sosial kontekst (Storey 2012:5). En gjeldende konklusjon er i alle fall at kvantitet er essensielt for at noe skal kalles

populærkultur, men igjen vil man finne flere ting som har kvantitative dimensjoner, og som likevel ikke nødvendigvis passer inn under begrepet.

Videre er det en generell oppfatning om at man kan sette en skillelinje mellom populærkultur og høykultur. Med andre ord, alt som ikke er høykultur blir nødvendigvis lavkultur, og populærkultur havner ofte under denne betegnelsen, eller i det minste ses også den å stå i kontrast til høykultur. Populærkultur blir gjerne satt i bås som masseprodusert og kommersielt, i motsetning til høykulturen som ofte ses som mer særegen (Storey 2012:6). En inndeling av høy og lavkultur kan nok på mange områder vært fruktbar, men forholdet mellom de to, og hva som hører hjemme i hvilken kategori, er likevel mer komplekst. Dette gjelder også populærkultur satt opp mot høykultur. Tony Bennet beskriver denne dynamikken slik:

The field of popular culture is structured by the attempt of the ruling class to win hegemony and by forms of opposition to this endeavour. As such, it consists not simply of an imposed mass culture that is coincident with dominant ideology, nor simply spontaneously oppositional cultures, but is rather an area of negotiation between the two within which – in different particular types of popular culture – dominant, subordinate, and oppositional cultural and ideological values and elements are 'mixed' in different permutations (Bennett 2009:96)

I det man setter populærkultur opp mot en kontrast, finner man at nettopp her ligger også mye av utfordringen med å definere begrepet, nemlig fordi det ikke nødvendigvis er høykultur som er motparten (Storey 2012:13).

Det har gjennom historien vært flere ulike retninger innen kulturstudier, og forskjellige syn på inndelingen mellom høy-, og lavkultur. Et godt eksempel som belyser skillet, samt ulike måter å se populærkultur på, finner man i debattene innad i den marxistiske tradisjonen og "The Frankfurt School". Denne bestod av en gruppe intellektuelle i Tyskland, som var aktive fra tidlig 1900-tall, og som ofte var i opposisjon til hverandres standpunkter. Et av teamene hvor det var stor uenighet blant dem var populær- og massekultur (Ross 2014). Debatten var særlig aktiv mellom Theodor W. Adorno og Walter Benjamin. Førstnevnte vernet i stor grad om høykultur og det klassiske, og oppfattet populær-, og massekultur som et instrument for sosial kontroll. Det var en del av kulturindustrien hvor man *"får friheten til å velge det som alltid er det samme/lik"*

(Ross 2014). Benjamin derimot, så populærkulturen som et potensielt rom for motstand, hvor man kunne uttrykke ulike meninger og sende signaler til og fra massene. Han la vekt på at mennesker skaper mening ut fra konsumpsjon. Slik har aktørene mer makt til å forme sin egen mening (Storey 2012). Debatten den gang dreide seg hovedsakelig om problematikken rundt teknologi og reproduksjon av kunst, og spørsmål om for eksempel fotografi, film, radio og populærmusikk kunne omtales som kunst. Benjamin mente at kunst hadde en viss aura, som måtte ses i lys av sin spesielle kontekst. Problemet med reproduksjon, og konkurranse mellom kopier og originaler, bidro ifølge ham til å svekke verkets spesielle aura. Likevel mente han at populær- og massekultur, kunne bidra til å skape en revolusjonsånd blant massene (Ross 2014). Det som her skiller han fra sine motparter innen kulturteori, som for eksempel Adorno, er at han ikke ser massene som passive, men tvert imot kritiske og aktive. Bare med et slikt syn på mottakerne og konsumentene, kan man argumentere for at det kan ligge demokratiske dimensjoner og potensiale i populærkultur. Mye har forandret seg siden debatten mellom Benjamin og Adorno var på sitt mest intensive, og nye sjangre og produksjonsmidler har oppstått innen populærkultur og annen kultur. Her må internett og dens mange kanaler kanskje ses som den viktigste av slike produksjonsmidler. Stjerner og talenter blir oppdaget gjennom youtube, fra pike/gutterommet. Andre aktører, som mahragānāt-artistene, blir selvlærte komponister gjennom ulike musikkprogram tilgjengelig via internett. Horisonten har utvidet seg, og høykultur er ikke nødvendigvis det folk streber mest etter lenger. Likevel er debatten interessant i forhold til at eksempelvis internett kan ses som å både tilby mer av det som allerede finnes (friheten til å velge det som alltid er likt), samtidig som den gir muligheten til massene for å være både aktive og passive, både aktører og mottakere.

Essensen i denne diskusjonen ligger nettopp i spørsmålet om hvorvidt populærkultur kan ha noen reell innvirkning på satte makt- og samfunnsstrukturer, eller om det tvert om er en passiv form for respons på disse strukturene. Det er også dette jeg ønsker å utdype i min analyse av mahragānāt-musikk som en potensiell motkultur i Egypt. For at den skal kunne anses å ha en viktig rolle i samfunnet, i lys av sin karnevalske og frigjørende ånd, er det essensielt å vise til at musikken og dens tilhengere ikke bare er passive mottakere. Diskusjonen henger også sammen med karnevalets grenser, som blant annet Carl Lindahl har påpekt, og som vi skal se nærmere på nedenfor.

Populærkultur i den arabiske verden (sterke skiller mellom "høy" og "lav")

But since the Arab region saw a huge population explosion in the last decades of the twentieth century (...) issues of 'high versus low culture' have become extremely prominent in public space (Hammond 2005:24).

Populærkultur i den arabiske verden har på mange måter en lignende posisjon som i vesten, men må likevel ses i lys av sin egen historiske og sosiale kontekst. I Midtøsten og Nord-Afrika er populærkultur som regel satt opp mot, og i kontrast til, høykultur. Førstnevnte forbindes med å være overfladisk og kommersiell, og ha lite substans, mens sistnevnte anses å være mer verdifullt og respektabelt (El Hamamsy & Soliman 2013:1). De to er altså i stor grad oppfattet som motpoler, hvor den ene er positiv og forbundet med det tradisjonelle og autentiske, mens den andre ofte ses å være et resultat av dårlig påvirkning fra vesten. Et mer nyansert syn er nødvendig i denne sammenligningen, og det er viktig å påpeke at virkeligheten ikke er bare svart/hvit. Hvis man tar for seg det musikalske feltet i Egypt for eksempel, finner man en rekke sjangre og tradisjoner. Man har tradisjonell folkemusikk, osmansk kunstmusikk, sufi-musikk, vestlig-inspirert popmusikk, kabaret og underholdningsmusikk, for å nevne noen. Konstruerer man et bilde hvor populærkultur og høykultur står i hver sin ende av en skala, vil alle disse befinne seg et sted i mellom, og deres posisjon vil heller ikke være fastsatt. I tillegg er det flere forbrukere av høykultur som også konsumerer populærkultur, så en slik kategorisk inndeling blir med andre ord lite fruktbar i lengden (El Hamamsy & Soliman 2013). Eksempelet med den populære egyptiske artisten Shaaban Abdel Rahim (Sha'bān 'Abd a-r-Rahīm) og sangen "'anā ba'krah 'isrā'īl" belyser disse overskridende skillene. Sangen skapte misnøye blant den egyptiske eliten nettopp fordi den demonstrerte elementer ved lavkulturen som vitnet om bevissthet og styrke fremfor overfladisk tullprek. En lavklasse- og lavkultur-skikkelse skapte større engasjement, og rørte ved flere rundt et aktuelt samfunnstema, enn for eksempel den politiske venstrefløyen klarte (Hammond 2005:25).

Inndelingen mellom høy- og lavkultur er også svært gjeldende i Midtøsten. Dette kan ses i sammenheng med at classeskiller i de fleste Midtøsten-land i utgangspunktet er svært markerte, i tillegg til at stater som Egypt, har en hierarkisk samfunnsstruktur og er styrt

av en ovenfra og ned-politikk. En naturlig konsekvens av dette kan være at polariseringer som "høy" og "lav", i forhold til eksempelvis kultur, blir tydeligere. Jeg vil nå gi et eksempel på hvordan et slikt skille reflekteres i samfunnet helt konkret gjennom selve bruken av det arabiske språket. Deretter vil jeg vise til lavkulturens (manglende) posisjon innen academia, for å underbygge påstanden om et mer tydelig skille i denne regionen.

Egypt er, i likhet med de andre arabisk-talende landene, et diaglossisk språksamfunn. Det vil si at man finner både et offisielt språk, som brukes i formelle sammenhenger, og man har et dagligtale-språk som varierer fra land til land, region til region, by til by osv... Charles Ferguson har definert dette fenomenet til å være et språksamfunn hvor; *"two or more varieties of the same language are used by some speakers under different conditions"* (Ferguson 1959:325). I den arabiske verden har man de to varietetene standard-arabisk og dialekt, eller dagligtale. Førstnevnte er den formelle varietetten og heter på arabisk, *fuṣḥā*. Det uformelle dagligtale-språket kalles *‘āmmiyya*. Standard-arabisk, eller *fuṣḥā*, blir brukt blant annet i litteratur, journalistikk, skolebøker, nyhetssendinger, sermonier og andre offentlige taler og tilstelninger (Suleiman 2003). For eksempel er det mye brukt i politiske taler. Den formelle tonen som forbindes med *fuṣḥā*, signaliserer det autoritære og seriøse, fremfor det dagligdagse og uformelle. Et slikt skille gjenspeiles i flere segmenter av det arabiske samfunnet, og er en av mange indikatorer på for eksempel utdanningsnivå og klasseskiller. Det er viktig å nevne her at ingen bruker *fuṣḥā* som dagligtale, og to personer fra ulike klasser vil dermed ofte kunne dele det samme uformelle talespråket. I tillegg er de to varietetene i det arabiske språksamfunnet slettes ikke absolutte, og mange vil kunne ta i bruk en mellom-varietet, hvor de benytter seg av språklige ord og strukturer fra både *fuṣḥā* og *‘āmmiyya* samtidig. Som Yasir Suleiman påpeker i sin artikkel "A War Of Words: Language and Conflict in the Middle East" er en slik blanding utbredt i den arabiske verden, og må ses som en naturlig konsekvens av det komplekse språksamfunnet: *"This mixing of varieties in discourse is characteristic of the diglossic nature of the Arabic language situation"* (Suleiman 2003). Til tross for at det er vanlig i visse sammenhenger å ta i bruk begge varietetene, er samtidig bruk av *fuṣḥā* ofte knyttet til hva slags utdanning og kulturell kapital man har, og det kan derfor brukes aktivt som for eksempel en klassemarkør.

I Egypt har gapet mellom *fuṣḥā* og *‘āmmiyya* i midlertid blitt redusert i løpet av de siste tiårene (Doss 2004). Eksempelvis innen litteraturen har stadig flere, særlig unge forfattere, de siste årene skrevet bøker på *‘āmmiyya*. Disse endringene skyldes flere faktorer. Noen av dem er følger av politisk og sosial endring i form av for eksempel demokratisering av undervisningen, og redusering av antall illeterære (Doss 2004). I tillegg har media, i form av radio, TV og internett bidratt til en spredning av dagligtale. Et godt eksempel er ulike forum, i form av blant annet personlige blogger, som har gitt rom og mulighet for å skrive mer fritt.

Som nevnt ovenfor er *fuṣḥā* ofte blitt brukt som klassemarkør, eller som en måte å hevde seg på, i ulike kontekster. Man kan også finne eksempler på at *‘āmmiyya* i enkelte tilfeller, kan brukes som et virkemiddel for protest i det arabiske språkhierarkiet. Under revolusjonen i Egypt ble *‘āmmiyya* en viktig markør blant demonstrantene. Den egyptiske professoren, Randa Aboubakr, påpeker at skiftet fra bruken av *fuṣḥā* til *‘āmmiyya* i ulike slagord, reflekterte regimets manglende evne til å forstå og oppfylle folkets krav.

This shift was also coupled with the regime’s failure to respond to protesters’ demands, and was thus also a sarcastic reflection of a wish to get the regime to understand ‘in plain Arabic’ (Aboubakr 2013:234).

I tillegg var skiftet en naturlig konsekvens av at mesteparten av demonstrantene ikke kunne uttrykke seg like spontant og umiddelbart på *fuṣḥā*. I denne spesielle konteksten, fungerte altså *‘āmmiyya* som en representant for ”folkets stemme”, mens *fuṣḥā* i større grad representerte ”staten”. Språket i den arabiske verden kan på den måten sies å reflektere maktforhold, og forholdet mellom ”høy” og ”lav”.

En annen viktig forskjell som demonstrerer det sterke skillet mellom høy- og lavkultur i Midtøsten, og som også kan bidra til å understreke populærkulturens status i det arabiske samfunnet for øvrig, er at feltet har fått svært lite oppmerksomhet fra det akademiske miljøet. Det ser ut til å være et fenomen som i stor grad har blitt neglisjert, og ansett som irrelevant. Akademia i arabiske land, som for eksempel Egypt, har konsentrert seg om det de anser som verdifull kultur, i tråd med den generelle oppfatningen i samfunnet om at populærkultur er mindreverdig (El Hamamsy &

Soliman 2013:4). Her er det også verdt å nevne at populærkulturens forbindelse med den globale økonomien og vestlige assosiasjoner, gjør temaet mer komplekst i den arabiske verden og akademisk. Eksempelvis skriver Ted Swedenburg om Palestina, og neglisjeringen av blant annet palestinsk rap, hvor aktivister og akademikere har en tendens til å se produkter av populærkultur som *“corrupted, inauthentic, foreign, and even as manifestations of disloyalty to the cause”* (Swedenburg 2013:18). Det å bruke ressurser på å studere populærkultur, skriver Swedenburg, samtidig som landet befinner seg i en så vanskelig situasjon, anses som bortkastet og nærmest uansvarlig.

Denne holdningen til populærkultur innen akademisk ser imidlertid ut til å ha endret seg noe de siste årene. Det har det blitt utgitt flere bøker om emnet, og det er også skrevet en god del artikler. I tillegg finner man andre eksempler på at oppmerksomheten og forskningen rundt temaet har økt, for eksempel i Egypt. På Kairo-universitetet har de i over ett år nå hatt et prosjekt gående, ledet av professor Randa Aboubakr, hvor man studerer eksempler på egyptisk populærkultur. Et av målene for prosjektet er å få mer fokus på ulike typer protester i form av uttrykk som grafitti, musikk, blogger og andre kreative plattformer, og se nærmere på populærkulturens rolle lokalt og globalt. Det er også et ønske om internasjonale samarbeid, hvor man kan studere lignende aktivitet i land utenfor Midtøsten, og utveksle erfaringer og synspunkter.² Prosjektet legger de mange opptøyene og omveltningene, som fulgte med den arabiske våren, til grunn for dette ønsket om økt oppmerksomhet rundt fenomenet. Det kan derfor tenkes at den historiske konteksten de arabiske landene nå befinner seg i, vil bidra til å endre populærkulturens posisjon, også innenfor akademisk. I noen grad ser det ut til at denne endringen allerede i gang.

En slik utvikling er svært interessant i forhold til populærkulturens rolle og mulige effekt i et samfunn. Land som Egypt er som sagt preget av sterke klasseskiller, som naturligvis er en av faktorene bak markerte skiller mellom for eksempel høy- og lavkultur. Jeg vil hevde at idet landet gjennomgår en sosial og politisk omveltning vil aspekter som bruk og oppfatning av populærkultur kunne gi visse signaler om hvordan disse endringene påvirker samfunnet og aktørene i det. Jeg har til nå fokusert på begrepet populærkultur for å danne et grunnlag for analysen min, og min bruk av teori.

² Prosjektets hjemmeside: <http://popular-culture.org>

Som beskrevet ovenfor kan man legge en rekke ulike betydninger og henvisninger inn i begrepet "populærkultur", og mitt fokus videre vil basere seg på hentydningen til det "populære" og "folkelige". Med andre ord sett i tett tilknytning til folkekultur. I denne sammenheng vil jeg presentere Bakhtin og hans karnevalteori, som er sentrert rundt folkekultur og folkehumor/latter.

Bakhtin, folkekultur og karnevalteori

Karnevalteorien ble utviklet av den russiske litteraturforskeren og filosofen Mikhail Mikhailovich Bakhtin, i sin analyse av den franske forfatteren Francois Rabelais forfatterskap. Avhandlingen om karnevalske uttrykk i "Rabelais and his World", var Bakhtins doktoravhandling og ble publisert første gang i 1965 (Kjus 2004).³ For ham var det helt avgjørende å se Rabelais litteratur, samt andre klassiske forfatterskap under renessansen (blant annet Shakespeare) i lys av folkekultur i form av det han kaller *the carnival imagery*. Altså bruk av karnevalske symboler og formspråk (Bakhtin 1984:11). Siden den første publikasjonen har teorien hans om karneval, i tillegg til hans tidligere teorier om dialog og *answerability*, blitt anvendt i forskning innen en rekke ulike vitenskaper. Blant dem er media- og kommunikasjon, komposisjon, kulturstudier, utdanningsteori, film og tv, litteratur, lingvistikk, filosofi, politisk teori, psykologi, sosiologi og teater, for å nevne noen (Haynes, D.J. 2013). Jeg har valgt å konsentrere meg hovedsakelig om karnevalteorien og dens funksjon som analyseverktøy innen folke- og populærkultur. Først vil jeg presentere hva teorien går ut på.

Bakhtins analyse bygger på folkekulturens- og folkehumorens rolle under middelalderen og renessansen i Europa. Han mener man overser et historisk element om man neglisjerer viktigheten av bruken av latter, i form av folkehumor, under denne perioden;

That which we have called the one world of folk culture of humor appears in these works as a collection of curiosities, not to be included, in spite of its wide scope, in a

³ Se mastergrad om karneval i "Åpen Post", DUO.

serious history of European culture and literature. (...) With such an approach the mighty impact of folk humor on belles lettres and on the very images created by human thought remains almost unexplored (Bakhtin 1984:54).

Latter- og humorelementet er altså helt sentralt i Bakhtins analyse. For ham var latter knyttet til en filosofisk mening, og et syn på verden som en helhet. Verden blir sett i et nytt lys gjennom latter, et like dyptgående perspektiv som det man ser fra et seriøst standpunkt, og noen aspekter ved verden er det i følge Bakhtin kun latteren som kan nå (Bakhtin 1984:66). Videre påpeker han hvordan synet på latter innen litteraturen, som noe universelt og beskrivende for mennesket, endret seg etter renessansen og gikk over til å bli noe som tilhørte den private sfæren. Det var også redusert til noe som tilhørte de lavere sosiale lag. Med en slik endring ble latter og komiske presentasjoner av offisielle tittelbærere, som for eksempel konger og generaler, uaktuelt. Resultatet var at latter måtte holdes utenom alt som var av en seriøs og viktig karakter;

That which is important and essential cannot be comical. Neither can history and persons representing it-kings, generals, heroes-be shown in a comic aspect. The sphere of the comic is narrow and specific (private and social vices); the essential truth about the world and about man cannot be told in the language of laughter (Bakhtin 1984:67).

I artikkelen "Carnavalesque Protest and the Humor-less State", skriver Michael L. Bruner om nettopp dette konseptet. En stat hvor humor og komikk er noe som hører til den private sfære, mens staten og de offisielle representantene innad i den påtar seg en seriøs "maske". Det er ikke rom for humor i det offentlige, da dette vil kunne avsløre hva som skjuler seg under denne masken. I følge Bruner, har seriøse og autoritære stater problemer med å takle protester og motstand, i form av humor og satire. Slike karnevalske protester kan bidra til å sjekke statens helse, mener Bruner. Med andre ord kan man avdekke mye rundt en stat ved å se hvor mye humor og politisk satire den tåler. Forfatteren påpeker også at det er mye enklere for humorløse og autoritære stater å slå ned på offentlige og organiserte protester, eksempelvis et studentopprør på en universitetsplass, enn å slå ned på karnevalske og ambivalente former for protest (Bruner 2005).

Man skal altså ikke undervurdere latterens kraft, særlig i de humorløse statene. Bakhtin skriver at folkehumor under middelalderen eksisterte og utviklet seg utenfor den

offentlige sfære. Middelalder-kulturen var preget av en seriøsitet, som bygget på askese (selvfornektelse), forsoning, lidelse, samt undertrykkelse og trusler fra føydalsystemets hold. Overtonene i denne seriøsiteten var i følge Bakhtin ydmykhet, frykt og religiøs æresfrykt (Bakhtin 1984:73). Autoritetene i denne epoken kan altså ses å ha vært i aller høyeste grad humorløse. Som en konsekvens av sin uformelle natur, og i kontrast til den seriøse tonen i den offisielle ideologien, ble folkehumoren markert av radikalisme, frihet og hensynsløshet (Bakhtin 1984:71). Resultatet ble altså at fri og uhemmet humor blomstret i de "frie" sfærene, slik som markedsplassen og under ulike festiviteter. Bakhtin viser også til at latter og komiske ritualer hadde en mye sterkere posisjon i den offisielle sfæren, under den tidlige middelalderen. Gradvis, i takt med at føydalsystemet ble mer styrket og etablert, ble folkehumor og folkekulturen nedgradert og stadig mer ekskludert fra den offisielle kulturen. Forholdet mellom de dominerende samfunnsstrukturene, og folkehumor og latter sin posisjon i samfunnet, ser altså ut til å ha en klar sammenheng med graden av autoritet og seriøsitet blant styresmaktene.

Tre former for karnevalske uttrykk

I "Rabelais and his World" er Bakhtins fokus på humoristiske uttrykk som sto opp mot nettopp den dominerende og seriøse tonen av det geistlige systemet og den føydalske kulturen. Disse uttrykkene manifesterte seg på ulike måter via parodisk litteratur, karnevalske festligheter og ulike ritualer (Bakhtin 1984:4). Bakhtin mener alle uttrykkene hadde særlig én ting til felles, nemlig at de tilhørte en kultur av folkekarneval-humor. Han deler de ulike manifestasjonen av folkehumor inn i tre spesifikke kategorier:

1. *Ritual spectacles*: carnival pageants, comic shows of the marketplace.
2. *Comic verbal compositions*: parodies both oral and written, in Latin and in the vernacular.
3. *Various genres of billingsgate*: curses, oaths, popular blazons (Bakhtin 1984:5).

Den første formen dreier seg altså rundt karneval og ulike komiske ritualer og festiviteter i det offentlige rom, særlig sentrert rundt markedsplassen. I følge Bakhtin hadde alle offisielle og religiøse festivaler og feiringer sin folkelige og karnevalske motpart. Karnevalet vernet om latter- og humorkulturen, som ellers var forbeholdt det private, og sentrerte seg rundt latter og den materielle kroppens lavere stratum. Denne motparten, altså karneval-feiringen, hadde sine egne ritualer, temaer og symboler, og hovedkilden var lokal folkløse. Det var altså folkekulturen som inspirerte karnevalets form og innhold, i den populære og humorøse delen av feiringen (Bakhtin 1984:82). Latter og festiviteterne representerte frihet:

For a short time life came out of its usual, legalized and consecrated furrows and entered the sphere of utopian freedom. The very brevity of this freedom increased its fantastic nature and utopian radicalism, born in the festive atmosphere of images (Bakhtin 1984:89).

Karnevalets rolle var å skape en slags midlertidig parallell virkelighet hvor alt ble relativt, og verden var vrent med innsiden ut. I motsetning til de offisielle ritualene og begivenhetene feiret karnevalet friheten og løsrivelsen fra den herskende sannheten og fra den etablerte orden. Under karnevalet opphørte alle former for hierarkiske rangeringer, normer, privileger og forbud. Slik ble det en feiring av fornyelse og endring (Bakhtin 1984:10).

Til tross for at karnevalets størrelse og karakter i Europa med tiden ble kraftig redusert, og festlighetene flyttet stadig mer inn i den private sfære, mener Bakhtin at dette fortsatt er et aktuelt fenomen. Karnevalets "ånd" er udødelig; *"(...) the popular-festive carnival principle is indestructible. Though narrowed and weakened, it still continues to fertilize various areas of life and culture"* (Bakhtin 1984:33-34). Ut i fra dette kan det karnevalske ses som et slags potensiale som er felles for alle kulturer, selv om det ikke nødvendigvis kommer til uttrykk like tydelig, eller det ikke nødvendigvis er behov for et slikt formspråk til enhver tid.

Etter karnevalet kommer parodi- og humorformen, uttrykt i muntlige og litterære komposisjoner. Disse ble skrevet og/eller fremført både på latin og dagligtale, og Bakhtin påpeker at denne tradisjonen med komisk litteratur strekker seg helt tilbake til

den kristne antikken. I løpet av denne perioden utviklet det seg flere typer sjangre og stilarter, men alle variasjonene uttrykte, i varierende grad, det populære karnevalet, dets formspråk og ånd (Bakhtin 1984:13). Tekstene og opptrednene parodierte ofte offentlige institusjoner og personligheter som kirken, vitenskapen og de lærde. Til tross for at folkehumor var essensielt i alle slike komiske sjangre var det forskjell blant annet på parodier skrevet på latin, og middelalderens teaterstykker for eksempel. Sistnevnte er det humoristiske uttrykket, som i følge Bakhtin var tettest knyttet til karneval.

Den tredje formen for humorkultur er det direkte, frie og vulgære talespråket. Det kom til uttrykk i forbannelser, banning, forkynnelser, og lignende. Bakhtin peker på at det var denne type "fortrolige tale", som ble brukt på markedsplassen, under middelalderen og renessansen. Han viser igjen til karnevalet og den temporale opphøringen av normer og strukturer. Som en konsekvens av en verden snudd opp-ned, må også nødvendigvis kommunikasjonen mellom aktørene endre seg, i det ulike titler og høflige tilnærmelser blir irrelevante. I det kommunikasjonsendres oppstår et nytt talespråk og nye former for meningsinnhold (Bakhtin 1984:16). En av disse nye taleformene, som kom i bruk på markedsplassen, var fornærmende og krenkende ordspråk og uttrykk. Det fantes flere variasjoner av disse, men Bakhtin konsentrerer seg først og fremst om de som krenket guddommeligheten.

Banning og besvergelses var andre former for fortrolig tale, som ble brukt utenom det offisielle språket, i det slike former brøt med dets normer. I tillegg var det andre typer generelle uanstendige ord og uttrykk, som også kunne tas i bruk innen den fortrolige sfæren sentrert rundt markedsplassen. Med andre ord, alt som ikke ble ansett som sømmelig og korrekt tale, fant sin plass her, og antok i følge Bakhtin en lattermild tone i det de ble en del av den karnevalske ånden (Bakhtin 1984:17).

Alle disse formene for fri tale, banning og krenkende uttrykk er bygget på det Bakhtin kaller *det groteske konseptet av kroppslige former* (Bakhtin 1984:27). Kjernen i dette konseptet er idéen om at støtende og krenkende former degraderer og omgjør abstrakte uttrykk til verdslige. Det er nettopp denne degraderingen som er poenget i grotesk realisme og den groteske kroppen, som ble mye brukt i middelalder- og renessanse-litteratur. Det groteske er derfor et sentralt tema i Bakhtins analyse.

Den groteske kroppen og ambivalens

Groteske fremstillinger av kropp, mat og andre verdslige ting er altså, som nevnt ovenfor, en slags videreføring av det frie og degraderende talespråket, som manifesterer seg i billedlige fremstillinger. Bakhtin peker på at hos Rabelais er underverden direkte knyttet til det lavere stratum av kroppen, og fremstillinger av denne (Bakhtin 1984:311). Den nedre delen av kroppen har en dobbel symbolikk i det den både degraderer og konsumerer, samtidig som den revitaliserer og gir nytt liv. I denne symbolikken ligger også essensen av den groteske kroppen; den er aldri ferdigstilt, men i konstant endring. Den bygges og skapes, samtidig som den bygger og skaper andre kropp, altså nytt liv. Den representerer et slags evigvarende livsløp: *"Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world"* (Bakhtin 1984:317). I grotesk realisme er kroppselementet meget positivt og blir presentert som noe universelt. Med andre ord noe som ikke er kuttet av og dyttet inn i den private sfæren, men noe som tilhører og representerer alle:

We repeat: the body and bodily life have here a cosmic and at the same time an all-people's character; this is not the body and its physiology in the modern sense of these words, because it is not individualized. The material bodily principle is contained not in the biological individual, not in the bourgeois ego, but in the people, a people who are continually growing and renewed. This is why all that is bodily becomes grandiose, exaggerated, immeasurable (Bakhtin 1984:19)

John Fiske skriver i sin bok "Understanding Popular Culture", om den støtende kroppen og karnevalske nytelser (Fiske 1989:70). Han peker på kroppens funksjon som et middel for motstand, og beskriver den som et område hvor kamper om makt og unndragelse finner sted. Den er materien av det han kaller *body politic*; kroppen representerer ulike rangeringer som klasse, kjønn og rase. Derfor er det viktig for styresmaktene å kontrollere den og dens "utskeielser" (Fiske 1989:70). Han viser til at under for eksempel Viktoriatiden i Storbritannia, som var sterkt preget av sosial kontroll, var overdrevne kroppslige utskeielser, som for eksempel høyt alkoholinntak, ansett som en trussel. Videre sier Fiske at i det slike nytelser blir utbredt blant den lavere klassen (basert på kjønn, rase eller lignende) i et samfunn preget av kontrollkultur, er de desto mer truende mot den sosiale orden. Derav vokser ønsket om å disiplinere og kontrollere (Fiske 1989:74-75).

Kroppens posisjon i karneval og grotesk realisme er ikke knyttet til individualitet eller den private kroppen, som nevnt tidligere. Dens funksjon er snarere knyttet til kroppsprinsippet, som Fiske kaller det. Det vil si livets materie, som kommer foran sekundære inndelinger som individualitet, spiritualitet, ideologi og samfunn. Den degraderer alt som er abstrakt, slik at det blir felles og "likt" (Fiske 1989:83). Det er dette som er karnevalets og den groteske kroppens rolle: "*The degradation of carnival is literally a bringing down of all to the equality of the body principle*" (Fiske 1989:83). Videre er den groteske kroppen knyttet til ambivalens og tid;

The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming. The relation to time is one determining trait of the grotesque image. The other indispensable trait is ambivalence. For in this image we find both poles of transformation, the old and the new, the dying and the procreating, the beginning and the end of the metamorphosis (Bakhtin 1984:25).

I den groteske realismen er mageområdet, og den nedre delen av kroppen, symbolet på dette. I Bakhtins analyse av Rabelais peker han blant annet på ambivalensen i *popular festive images* hvor klovner blir til konger, blod til vin, og mishandling og vold ender med ofre kledd i komiske og festlige kostymer (Bakhtin 1984:196-213). Slik inneholder disse historiene både symbolikken for ødeleggelse og død, samtidig som de viser til lovprising, festligheter og gjenfødelse. Heltene i disse fremstillingene "*dreper den gamle verden (den gamle autoriteten og sannheten) samtidig som den nye gjenfødes*" (Bakhtin 1984:207) og det hele blir presentert i en ramme av latter. Dette er den ambivalente realiteten i det karnevalske virkelighetsbildet.

Karnevalets grenser

En av dem som har kommet med innvendinger til Bakhtins karnevalteori, er professoren Carl Lindahl, som har middelalder- og folkekultur som interessefelt for forskningen sin. I sin artikkel "Bakhtin's Carnival Laughter and the Cajun Country Mardi Gras", skriver Lindahl om begrensningene som kommer frem i det man anvender karnevalteorien til et festival-rituale av vår tid. I tillegg ønsker han å vise hvordan Bakhtin har satt folkekultur

i et polarisert forhold til elitekultur, og hvordan noen av aspektene hans ved karneval er sterkt overdrevent (Lindahl 1996).

Først tar Lindahl altså for seg det cajunske⁴ "Mardi Gras"-ritualet, som finner sted i Louisiana. Dette er knyttet til den kristen-europeiske fastehøytiden som tar sted mellom februar og mars, og kommer forut for påsken. Kort oppsummert utspiller ritualet seg ved at en gruppe menn, gjerne maskert til det ugjenkjennelige, reiser rundt fra gård til gård og utfører et slags tigger-rituale for gårdseieren. Gruppen har én leder, kapteinen, som er umaskert. Etter fremførelsen ofrer gårdseieren så en kylling eller to til gruppen. Deretter må mennene først fange kyllingen, og den som klarer det blir kåret til seiersherren. På kvelden spiser hele lokalsamfunnet en rett laget av alle kyllingene mennene har samlet, og dette innleder altså den tradisjonelle høytiden (Lindahl 1996). Lindahl omtaler det som et overgangsrituale for menn.

I forhold til å bruke Bakhtins analyse på utførelsen av dette konkrete "Mardi Gras"-ritualet i vår tid, ser Lindahl flere uvoerenstemmelser mellom karnevalteorien og virkeligheten. For eksempel påpeker han at selv om hele lokalsamfunnet i stor grad er involvert i ritualet, i tråd med Bakhtins beskrivelse av karnevalet hvor alle er deltakere og ingen er tilskuere, er det likevel stor forskjell på de som er maskert og de som er ikke er det. Med andre ord selv om den umaskerte folkemassen er med på notene, og har sin egen rolle under ritualet, er mange likevel mer å anse som tilskuere i motsetning til de maskerte deltakerne. Et annet poeng Lindahl trekker frem er den midlertidige opphøringen av den etablerte sannheten under karnevalet, som i følge Bakhtin skaper frihet og en alternativ verden. Forfatteren mener at denne friheten er begrenset, først og fremst fordi den kun finner sted innen de strukturerte rammene av karnevalet og dets ritualer. Lindahl peker på at ingen bonde under "Mardi Gras"-ritualet ville sluppet en gruppe maskerte menn inn i gården sin, med mindre han kjente igjen den umaskerte kapteinen, altså lederen for gruppen. Dette er en viktig del av ritualet, som skaper trygge rammer for de involverte. Friheten og kreativiteten som utfolder seg under "Mardi Gras" forutsetter altså at det finner sted innenfor de etablerte rammene for karnevalet. Bakhtin feiler i følge Lindahl å se skjellet som omkranser karnevalet (Lindahl 1996).

⁴ Cajunere er en etnisk gruppe i USA, med aner fra Frankrike (og senere franske kolonister i Kanada). Brorparten bor i delstaten Louisiana.

Til slutt er et av de viktigste poengene til Lindahl i hans kritiske blikk på Bakhtins analyse, knyttet til karnevalets alternative verden, der alt er snudd opp ned, også de etablerte rollene og maktrelasjonene.

On the contrary, Mardi Gras is absolutely hierarchical in structure. Its great strength as a popular festival derives from the fact that it inverts, but does not subvert, the power structure that it mocks. While the lowly may move forward and stand exalted for a day, they do so within a framework presenting a paradigm of inequality (Lindahl 1996)

Ut i fra dette kan man tolke det som at karnevalets natur på ingen måte bryter med de etablerte strukturene i samfunnet, men tvert i mot forsterker dem. En midlertidig omrokking på rollene kan altså ses å samsvare med den etablerte sannheten, fremfor å trosse den. Lindahls konklusjon er at Bakhtins syn på folkekultur og karneval er både polarisert og forvrengt. Til tross for at han ser en rekke viktige poeng og interessante aspekter i karnevalteorien mener han at bildet av folkekultur og folkelatter er langt mer komplekst og nyansert i virkeligheten.

I denne teoridelen har jeg oppsummert det jeg anser som sentrale elementer i Bakhtins karnevalteori, og inkludert kritikk av blant annet teoriens anvendelighet i det moderne samfunn. Bakhtins teori bygger på folkekulturens og latterens rolle i den autoritære geistlige og føydale kulturen under middelalderen, altså i en spesifikk historisk og kulturell kontekst. Jeg vil videre i denne oppgaven forsøke å anvende teorien i en helt annen kontekst, i form av dagens Egypt, for å belyse mahragānāts rolle i det egyptiske samfunnet.

I forkant av Bakhtin og hans karnevalteori har jeg også belyst ulike måter å se populærkultur i samfunnet på, samt gitt noen eksempler på dens særegne stilling i Midtøsten-regionen. For å trekke parallellene til dagens Egypt og folke- og populærkulturens rolle der, vil jeg som bakgrunn for analysen min peke på noen av aspektene som i min oppfatning bidrar til å gjøre den egyptiske staten til en humorløs stat. I denne sammenheng vil jeg også gi noen eksempler på folkehumorens viktige posisjon i Egypt, da dette kan bidra til å gi et bilde av et samfunn fylt med motsetninger. Kontrasten mellom de kreative og humoristiske uttrykkene i det egyptiske samfunnet på

den ene siden, og den humorløse egyptiske staten på den andre, vil altså utgjøre et grunnlag for min analyse av mahragānāt-musikk som motkultur.

Metode

Før jeg legger frem metoden i forskningen min vil jeg nå presentere kort hvilke synspunkter og forestillinger jeg hadde om mahragānāt som forskningsfelt før jeg satte i gang prosjektet mitt. Med andre ord hva som var utgangspunktet for mitt eget forskningsarbeid, og hvordan jeg valgte å gå frem. For det første er det verdt å nevne at min interesse for musikken, var til stede lenge før jeg bestemte meg for å skrive om den i form av en masteroppgave. Dette har gjort at jeg mye av tiden har hatt stor interesse og glede av å fordype meg i mahragānāts verden. Da jeg først vurderte mahragānāt som et mulig forsknings-objekt, leste jeg det jeg kunne finne av artikler og blogger på nettet, for å se hvilke spørsmål og tema som dukket opp. Noen gjengangere i disse artiklene var beskrivelsen av mahragānāt som ungdoms- og revolusjonsmusikk, samt koblingen til hip-hop-bevegelsen i USA. Jeg ønsket derfor å finne paralleller til mahragānāt-bevegelsen, og fokusere på musikken som et talerør for samfunnsengasjerte, unge, urbane egypterne. Etter hvert som jeg kom i gang med mitt eget feltarbeid, ble flere av mine hypoteser avkreftet, eller de fremsto som mindre relevante i forhold til den nye innsikten jeg fikk. Tildelte betegnelser, som for eksempel revolusjonsmusikk, så ut til å være mindre nyanserte. I tillegg ble jeg mer bevisst på at flertallet av artiklene jeg til da hadde lest, var skrevet av og produsert for vestlige medier eller vestlige forskere, og at det fantes et behov for å se musikken i lys av sin særegne posisjon og opphav innad i Egypt. Dette gjorde også at jeg valgte vekk sammenligningen mellom hip-hop og mahragānāt, da jeg ville fokusere mer på musikken ut i fra dens egen uavhengige kontekst. Med denne bakgrunnen var det relativt åpenlyst at forskningen min skulle ta utgangspunkt i feltarbeid i Egypt. Jeg har med andre ord, i tråd med tradisjonen innen etnografisk forskning, latt hensikten med forskningen min styre valg av forskningssted (Postholm 2010:46-47).

Feltarbeid

Jeg tilbragte høsten 2014, samt deler av våren 2015, i Kairo. Feltarbeidet mitt strakte seg utover en periode på litt over seks måneder. Jeg var fleksibel i forhold til selve tidsperioden, og dro hjem litt tidligere enn planlagt da jeg følte jeg hadde nok materiale, og trengte mer veiledning for selve skrive-prosessen enn jeg hadde tilgang til i Egypt. Feltarbeidet mitt varte likevel relativt lenge. Min tanke var at jeg like godt kunne befinne meg i Kairo også under selve skriveprosessen, slik at jeg var tilgjengelig for å samle ytterligere materiale. I tillegg fant jeg det mer inspirerende å være i "nærheten" av forskningstemaet mitt mens jeg skrev.

I begynnelsen av feltarbeidet fremstod forskningsfeltet mitt relativt uoversiktlig. Jeg hadde bestemt meg for å oversette sangtekster for å få et selvstendig inntrykk av innholdet i mahragānāt-musikken, samt prøve å skaffe meg flest mulig intervjuer med selve artistene. Det første som slo meg da jeg satte i gang, var hvor utfordrende det var å skaffe seg en konkret oversikt over det musikalske feltet. Ut fra artiklene skrevet om mahragānāt fikk jeg et par artistnavn og et par sanger å ta utgangspunkt i. Likevel tok det lang tid å kartlegge hvem som faktisk tilhørte sjangeren, og hvem av disse igjen som kunne ses å være de største eller mest sentrale artistene. I forhold til denne utfordringen var det en stor fordel å befinne seg i Egypt, da jeg kunne snakke med flest mulig lokale om deres oppfatning av musikken, og notere meg hvilke navn som ble hyppigst nevnt. Dette hjalp meg å danne et klarere bilde av feltet. Noe av grunnen for at mahragānāt fremsto uoversiktlig for meg kan være at mye av musikken har blitt, og fortsatt blir, produsert og spredd gjennom uoffisielle kanaler. Det fantes dermed relativt få album og annet konkret materiale. Samtidig har mahragānāt, som vi skal se senere, i stor grad blitt nedprioritert i media, med unntak av noen uavhengige kanaler (Mada Masr for eksempel), slik at artistene i liten grad fremstod som profilerte. Til tross for dette var de mest kjente av dem relativt fremtredende på det tidspunktet jeg var i Kairo, slik at jeg etter hvert fikk bekreftet noen av nøkkelpersonene innen musikkbildet.

En stor fordel med feltarbeidet var den personlige opplevelsen jeg fikk i forhold til mahragānāt. Til tross for at jeg bodde i et område som på mange måter må ses som en kontrast til de nabolagene mahragānāt originalt har oppstått i var musikken å høre

”overalt”. Dette i seg selv ga meg en følelse av den populariteten mahragānāt har tilegnet seg de siste årene i Egypt, og hvordan den har spredd seg som et resultat, både på tvers av bydeler og klasseskiller. Jeg bodde i ambassadeområdet Zamalek, og observerte flere ganger ungdommer henge i gatene og høre på og danse til mahragānāt. Dette ble en av mange indikatorer for meg på at musikken på ingen måte kun var forbeholdt en viss samfunnsgruppe lenger. Det var også med på å gjøre meg interessert i hvordan mahragānāt kan sies å ha spredd seg på tvers av klasser, og hva folk tenker om det.

Utfordringer og begrensninger

Med hensyn til timingen for forskningsprosjektet mitt var det både fordeler og ulemper ved denne. Som sagt var mahragānāt, innen jeg kom til Kairo, blitt såpass stort og fått såpass mye oppmerksomhet at det trolig gjorde det lettere å kartlegge sjangeren, og velge ut hvem og hva man kunne fokusere på. Jeg kan se for meg at om jeg hadde begynt forskningen rett etter revolusjonen for eksempel, ville bildet vært langt mer fragmentert, og jeg ville også trolig ha måttet ha mye større tilgang til de lokale områdene hvor mahragānāt oppstod. I nyere tid har musikken utvidet sin omkrets, både i form av tilhengere og repertoar, men også i form av den rent fysiske arenaen. I tillegg til at flere av dem har reist og opptrådd utenlands, har de innad i Egypt også i stor grad spredd seg utover *al-‘ashwā’iyyāt*, og inn i mer sentrale bydeler som downtown i Kairo. Dette gjorde det for eksempel enklere for meg å oppsøke konserter og artister. Den økende populariteten kan således ses å ha gitt større tilgang for utenforstående til musikken, artistene og miljøet rundt. Samtidig har det økte omfanget av mahragānāt i kraft av dens voksende popularitet og interesse, ført til at blant annet intervjuer har blitt vanskeligere å få tilgang til av flere grunner. Jeg vil nå peke på de spesifikke faktorene som gjorde det vanskelig for meg.

Allerede den første uka i Kairo kom jeg i snakk med en bekjent om temaet mahragānāt, og som lovet å arrangere intervjuer med flere av artistene fordi han kjente dem personlig. De to artistene kontakten min hadde best kjennskap til var Sadat & Fifty, som på denne tiden var ute og turnerte. Dette peker på den første faktoren som ble en

utfordring for meg i forhold til å skaffe intervjuer; mange av mahragānāt-artistene var for det meste veldig opptatte, og ofte ikke tilgjengelige i det hele tatt. Senere hadde jeg to ganger en satt avtale om å intervju Sadat & Fifty, som ble avlyst en time før begge gangene. Det var trolig ikke en førsteprioritet for dem å stille opp til et gratis intervju med en utenforstående student. Etter de to avlyste intervjuene, prøvde jeg gjennom en annen kontakt å få tak i en mer lokal mahragānāt-gruppe. Han skulle fikse intervjuer så snart artistene ble ledige, men dette ble desverre heller aldri noe av. En av de største "tabbene" mine med hensyn til disse kontaktene, var at jeg ga dem litt for mye tillit i forhold til hvor mye de faktisk kunne gjøre for meg. Med tanke på at jeg skulle være på feltarbeid såpass lenge, satt jeg heller ikke klare nok krav i forhold til tidsrammer. Sett i retrospekt kunne jeg på et tidligere tidspunkt sett etter andre potensielle kontakter, istedenfor å vente.

Den tredje kontakten min, som til sist også skaffet meg et intervju med en av pionerene innen mahragānāt, var Ferdia Jawad. Jeg møtte henne ved tre anledninger, og gjorde også et langt intervju med henne i form av en uformell samtale, som jeg tok opp på bånd med hennes tillatelse. Jawad ble en av mine absolutt mest verdifulle kilder. Hun hadde selv forsket på mahragānāt i over tre år, og kjente flere av artistene personlig. I forbindelse med vanskelighetene jeg hadde i forhold til å skaffe intervjuer kunne Jawad fortelle meg at tidspunktet mitt var relativt uheldig. De fleste av artistene hun hadde kjennskap til holdt på denne tiden (dette var februar 2015) på med innspilling av album, og var svært opptatte. I tillegg var Sadat, en av de jeg var mest interessert i å intervju, av personlige årsaker umulig å kontakte på dette tidspunktet.

En siste faktor som gjorde det vanskelig, og som også var knyttet til tidspunktet for forskningen min, var at flere av artistene innen den tid var blitt såpass store og kjente. På grunn av den økende interessen mahragānāt har fått de siste årene, hadde de allerede gjort en rekke intervjuer med nysgjerrige journalister og også et knippe studenter/forskere. Derfor kunne det virke som om mange av artistene var lei av å gjøre intervjuer, særlig uten å få betaling for det. Dette gir mening i forhold til at noen av dem kan anses å være superstjerner innad i Egypt, mens andre har gjort stor suksess i utlandet som etablerte artister. En gang jeg var i kontakt med en potensiell kontakt fikk jeg beskjed om at "waqthum biyikhud fulūs" ("deres tid er penger"). Dette var en klar

melding om at det ikke lenger er en selvfølge at mahragānāt-artister tar seg tid til intervjuer med hvem som helst, i alle fall ikke uten kompensasjon.

Veldig nærme, men likevel langt unna – min rolle som observatør

Under feltarbeidet mitt hadde jeg ingen intensjon om å blende helt inn, og bli en del av mahragānāt-bevegelsen. På mange måter følte jeg meg som en totalt utenforstående, med unntak av mine språk-kunnskaper. Jeg inntok dermed under hele feltarbeidet rollen som observatør, og i mindre grad deltakende. Unntaket var under de uformelle og til dels spontane samtalene jeg hadde med venner og bekjente om mahragānāt.

Feltarbeidet og forskningsrollen innebar flere utfordringer. Som kvinne kan det ut i fra mine egne erfaringer være krevende å bevege seg rundt alene i Kairo, særlig i ukjente områder. Min rolle som observatør var altså preget av visse begrensninger, spesielt i forhold til hvor jeg kunne ferdes og hvem jeg fikk tilgang til å snakke med. Til tross for at feltarbeidet mitt fant sted i Kairo, var jeg samtidig langt unna temaet mitt og nøkkelpersonene innen det, samt den samfunnsgruppen i Egypt som utgjør brorparten av både tilhengerne og aktørene. For å utdype må jeg igjen peke på at jeg bodde i et av Kairos finere strøk, fylt med vestlige innbyggere og de fleste av hovedstadens ambassader. Heldigvis er området også meget sentralt, og grenser blant annet til downtown, hvor mahragānāt i stor grad har fått en ny arena de siste årene. Likevel ville jeg trolig fått en mye rikere og mer givende opplevelse av mahragānāt og dens opphav, hadde jeg oppholdt meg i *al-‘ashwā’iyyāt* under feltarbeidet, fremfor på Zamalek. Da ville jeg også i mye større grad hatt mulighet til å anta en mer deltakende rolle under forskningsarbeidet. Isteden måtte jeg tilpasse forskningsrollen min ut i fra de begrensningene jeg her har understreket.

Andre begrensninger og hindringer under forskningsarbeidet

Med hensyn til begrensninger knyttet til min rolle som en utenforstående vil jeg nå utdype hvordan det å være en vestlig kvinne i noen sammenhenger ble et slags handicap i forskningen. Under feltarbeidet hadde jeg et stort ønske om å dra i et ekte sha‘bī-bryllup i et *‘ashwā‘iyyāt*-område for å se mahragānāt-artistene opptre live, men det oppstod dessverre få anledninger. Da jeg likevel fikk et tilbud gjennom Ferida Jawad, i anledning en stor bryllupsfeiring med mahragānāt-underholdning i ”madīnat a-s-salām”, var det med forbehold. Hun sa jeg kunne dra, men at jeg i så fall burde ha med meg så mange mannlige venner som mulig, gjerne en liten gruppe på 4-5. På den måten kunne de beskytte meg dersom noe skulle oppstå. Hun understreket at det aldri hadde skjedd henne noe under lignende arrangement, men at jeg så mer åpenlyst utenlandsk ut, var ung, og hadde lite erfaring med den type gatefester. Dessverre hadde jeg ikke mulighet til å dra i følge med noen på så kort varsel. I tillegg må det nevnes at denne advarselen i stor grad dempet lysten til å dra i utgangspunktet.

En av de største hindrene for forskningen min var altså knyttet til å være en utenforstående, som både kvinne og utlending. I forhold til sistnevnte fantes også en annen, mer konkret utfordring, nemlig språkbarrieren. Under feltarbeidet tok jeg derfor flere privattimer for å styrke språkkunnskapene mine, da dette ville være en fordel for oppgaven min med tanke på innsamling av materiale. Eksempelvis var alle intervjuene jeg fant på nettet med mahragānāt-artistene, samt ulike uttalelser fra dem på eksempelvis facebook og youtube, på egyptisk. Til tross for at jeg forstod mye og kom langt på vei med mine egne kunnskaper, var jeg tidvis avhengig av å få hjelp til å oversette de ulike kildene. Således må språket nevnes som en av mine største utfordringer. Jeg vil også utdype dette ytterligere nedenfor, i forhold til intervjuer og oversettelser av sangtekster.

Videre hadde jeg andre begrensninger med hensyn til selve forskningstemaet mitt. Siden mahragānāt på mange måter fortsatt er i barnestadiet, i hvert fall hva forskning gjelder, var det relativt få kilder jeg kunne bruke som bakgrunnsinformasjon. Sha‘bī-sjangeren i seg selv har i stor grad vært neglisjert innen egyptisk akademia, og det var dermed en

stor utfordring å finne nok informasjon til å sette mahragānāt i en slags musikalsk og historisk ramme i oppgaven min. Likevel fant jeg til slutt et knippe artikler og kapitler som omtalte shaʿbī-musikk og ulike sub-sjangere. Jeg oppsøkte Jennifer Peterson, som er fast boende i Kairo og som har forsket på en av disse sub-sjangerne, nemlig *mulid dance trend*. I hennes arbeid fant jeg flere paralleller til mahragānāt og dette hjalp meg til å bedre forstå dens posisjon i det egyptiske samfunnet.

Til slutt må jeg nevne at en av mine største personlige begrensninger var mangel på struktur, først og fremst i form av en tidsramme. Jeg dro til Kairo uten noen spesiell plan, og tenkte å bare se hva tiden ville bringe. I retrospekt ville jeg tjent mye på å være mer strukturert. Den eneste fordelen var at jeg på sett og vis var meget fleksibel, i forhold til at jeg alltid ville være tilgjengelig dersom et intervju skulle dukke opp.

Intervjuer og uformelle samtaler

Som jeg har nevnt ovenfor hadde jeg store utfordringer knyttet til å skaffe meg intervjuer med mahragānāt-artistene. Jeg endte til slutt opp med å få et intervju med en av pionerene innen mahragānāt, DJ Figo. Jeg fikk også en god del informasjon fra insideren Ferida Jawad (som også arrangerte intervjuet med Figo), i tillegg til samtaler med forskeren Jennifer Peterson, professor Randa Aboubakr ved Kairo-universitetet, samt ulike samtaler med egyptiske venner og bekjente. Disse intervjuene og samtalene var alt fra strukturerte og planlagte, til uformelle og spontane. Jeg vil nå utdype de ulike formene.

Under mitt intervju med DJ Figo brukte jeg spørsmål som jeg hadde forberedt på forhånd. Spørsmålene omhandlet alt fra generelle ting som mahragānāts oppstart, til mer spesifikke tema som for eksempel omhandlet forskjeller rundt å opptre i ett type strøk og for én type publikum, fremfor et annet. Hovedgrunnen til at intervjuet var nøye strukturert var språk-barrieren. Jeg hadde på forhånd fått beskjed om at Figo ikke snakket engelsk, og var dermed avhengig av å gjøre meg forstått på egyptisk. Dette gjorde at det var vanskeligere for meg å gjøre et mer spontant intervju, til tross for at det

på mange måter ville hatt sine fordeler. Fordelen med et strukturert intervju, var at jeg husket å stille de spørsmålene jeg anså som viktige.

En annen fordel med intervjuet med Figo var lokalet og omstendighetene rundt. Ferida Jawad var som sagt den som arrangerte intervjuet for meg, noe som var positivt i forhold til at hun kjente artisten personlig, og på forhånd forklarte hvem jeg var og hva jeg ville. Anledningen for avtalen vår var en opptreden på nattklubben After Eight, og jeg fikk tid før han gikk på scenen til å gjøre et relativt kort intervju. Figo skulle opptre med mahragānāt-musikk samme kveld, og derfor følte jeg at han på mange måter var i en fordelaktig tilstand i forhold til å snakke om emnet. Min personlige oppfatning er at desto mer avslappet intervjuobjektet føler seg, desto "friere" vil personen mest sannsynlig ytre seg. I forhold til samtalens frihet, er det også verdt å nevne at jeg tok den opp (med Figos tillatelse). Dette kan så klart ha ført med seg visse begrensninger. Eksempelvis da jeg stilte spørsmål om hvilke tema mahragānāt-sangene tar for seg, nevnte han ikke politikk, til tross for at det finnes en god del sanger som tar for seg nettopp dette temaet, og til tross for at han også er med på noen av dem. Det kan selvfølgelig være at politikk ikke er det som står mest sentralt i artistens egen oppfatning og erfaring med mahragānāt, og kanskje er det ikke noe han personlig ønsker å fokusere på. Uansett er det verdt å merke seg at båndopptakeren kan ha bidratt til å sensurere, eller i beste fall tilpasse noen av svarene.

Når det gjelder intervjuet mitt med Ferida Jawad, var dette også i utgangspunktet strukturert. Jawad snakket både flytende engelsk og arabisk og resultatet ble en blanding hvor vi endte opp i en lang samtale om mahragānāt, og jeg på slutten utførte det planlagte intervjuet. Til tross for at vi allerede hadde dekket de fleste temaene, ønsket jeg likevel å stille de forhåndsskrevne spørsmålene mine, i tilfelle det var noe jeg hadde glemt i løpet av den uformelle samtalen vår. Dette møtet med Jawad viste seg å være meget verdifullt for forskningen min. Hun holdt selv på med å skrive en bok om mahragānāt på dette tidspunktet, og jeg fikk som sagt stort utbytte av hennes innsikt og erfaringer. I tillegg fikk jeg en del informasjon om noen av mahragānāt-artistene som Jawad kjenner personlig, og dette kompenserte i noen grad for de manglende intervjuene mine. Vi møttes også ved senere anledninger og hun ble hoved-informanten i feltarbeidet mitt, og fungerte på mange måter som en døråpner.

I tillegg til disse to mer eller mindre strukturerte intervjuene, hadde jeg også en rekke uformelle samtaler med stort sett alle egyptere jeg var i kontakt med under feltarbeidet. De fleste av disse samtalene oppstod naturlig, og i sammenheng med at jeg snakket om hvordan det gikk med arbeidet mitt, eller bare om musikken i seg selv. Senere tok jeg notater av ulike ting folk sa i løpet av disse samtalene, i tillegg til at jeg gjorde meg notater om min generelle oppfatning underveis i feltarbeidet. Mange jeg snakket med var først og fremst overrasket over at jeg i det hele tatt visste hva mahragānāt var, og enda mer overrasket over at jeg ønsket å skrive om det i en masteroppgave. I tillegg fikk jeg interessante reaksjoner underveis på ulike ord jeg brukte rundt mahragānāt, og egne oppfatninger. Disse samtalene, ga meg et slags samlet, men likevel variert inntrykk av hvordan mange ser på mahragānāt innad i Egypt. Jeg sier mange, til tross for at jeg kun noterte samtaler fra rundt 12 stykker. Likevel hang mye av det som ble sagt sammen med oppfatninger jeg enten har lest eller erfart fra annet hold, i tillegg til at samtalepartnerne mine i stor grad kom fra forskjellige bakgrunner, var både kvinner og menn, og stort sett ikke kjente til hverandre. Samtidig er det verdt å nevne at kun et par av dem kommer fra *‘ashwā’iyya*-områder, og dette var et minus i og med at meninger og ytringer fra denne samfunnsgruppen på mange måter ville vært ekstra verdifulle.

Sangtekster og annet materiale

Fordi tilgangen til andre kilder var begrenset, valgte jeg å se nærmere på selve mahragānāt-sangtekstene. Dette var også nyttig i forhold til å gjøre meg opp et selvstendig inntrykk av hvilke tema og stil som blir brukt i disse. Jeg valgte eksempler fra de ulike artistene jeg har fokusert mest på, og tok først og fremst for meg de sangene jeg fikk inntrykk av var mest kjente og aktuelle. I tillegg prøvde jeg å få med noen fra det tidligere stadiet av mahragānāt, i tilfelle jeg skulle oppdage store forskjeller i innhold og stil.

Språket var igjen en stor utfordring. Først trengte jeg hjelp til å skrive ned sangtekstene på arabisk, eller mer konkret egyptisk sleng. Dette var umulig for meg å gjøre alene, men også meget utfordrende for de ulike personene som hjalp meg. I tillegg til at

mahragānāt-artistene ofte synger eller rapper fort, var også kvaliteten på noen av sangene relativt dårlig. Bruk av autotune og andre lydeffekter var også med på å gi obskøne lydbilder. Noen av tekstene fantes allerede ferdigskrevet på arabisk på nettet, men de fleste måtte jeg (med assistanse) skrive ned selv. Deretter fulgte oversettelsen fra arabisk til hovedsakelig engelsk. Som sagt fremføres mahragānāt-sanger på egyptisk sleng, og inneholder mange elementer av ungdomsspråk i form av ulike ord og uttrykk jeg ikke var kjent med fra før. I tillegg til dette fant jeg også tilfeller av kulturelle referanser, eksempelvis i form av filmreferanser, som jeg personlig ikke hadde noe grunnlag for å oppfatte. Det var derfor helt nødvendig for meg å få så mye oversettelsesassistanse som mulig, som regel mot betaling. Det er selvsagt mulig at de ulike personene som hjalp meg med dette arbeidet, også kan ha oversatt en del ting. I noen tilfeller måtte jeg spørre opptil tre forskjellige personer før vi klarte å knekke en "språk-kode", eller oppfatte hva som ble ytret i en sang. Med det sagt føler jeg meg trygg på at jeg har fått med det meste av meningsinnholdet og referansene i de sangene jeg oversatte.

Til slutt vil jeg nevne at det også fantes en del annet materiale tilgjengelig på internett, som jeg hadde stor nytte av. Dette bestod først og fremst av ulike klipp og innslag på youtube, samt artikler jeg har funnet underveis i forskningen. En venn av meg har også skrevet en blogg om mahragānāt, hvor blant annet noen av tekstene var skrevet ned. Jeg har også funnet intervjuer av ulike slag med flere av artistene på internett. Noen av dem er tatt fra ulike tv-sendinger, og et par av dem er tatt fra intervjuer i artikler. Egne intervjuer med artistene ville så klart ha vært mer verdifullt for min forskning, men de jeg har funnet fungerer likevel som en slags kompensasjon.

Bakgrunn

Revolusjonen i Egypt og ungdommers rolle som drivkraft

Det er vanskelig å snakke om kulturelle fenomener og sosiale grupperinger i dagens Egypt, uten å sette det i kontekst med revolusjonen fra 2011. Dette gjelder også i aller høyeste grad ungdomskultur. I tillegg til bakgrunn-forliggende årsaker som politisk og økonomisk korrupsjon, grov politivold, undertrykkelse, økende økonomiske forskjeller, sensur og flere angrep på ytringsfriheten i både presse, media og samfunnet for øvrig, som følger med et diktatur, var økt arbeidsledighet og frustrasjon blant unge en stor faktor og motivasjon for deres deltakelse i revolusjonen. Flere har også omtalt den som en "ungdomsrevolusjon", selv om dette fort kan bidra til å neglisjere andre viktige krefter bak opprøret (Korany, El-Mahdi 2012:106). Likevel er det klart at den yngre generasjonen, både kvinner og menn på tvers av sosiale klasser, utgjorde en stor del av aktørene som deltok på Tahrir-plassen (Tahrīr-plassen), og tok initiativ til opprøret fra starten av.

Internett og sosiale medier som Twitter, Flickr og Facebook var viktige kanaler for den yngre generasjon egyptere både i forkant av, og under revolusjonen. Her fikk de muligheten til å kommunisere og spre viktig informasjon om opptøyene, samt organisere dem (Stepanova 2011). Egypt har i følge tall fra MCIT 17 millioner internettbrukere, hvorav 4 millioner har facebook. (tall fra 2010). De mest aktive brukerne er unge urbane egyptere med relativt høy utdanning, og det var også tilhørere av denne gruppen som startet protestene, med initiativ fra kampanjen "the April 6 Youth Movement" (Stepanova 2011). Fordi tilgangen til internett i Egypt er såpass stor, fungerte sosiale medier som en samlende kraft, på tvers av klasser og andre sosiale grupperinger, noe som også kjennetegnet revolusjonen for øvrig. Tidligere i Egypt har politisk aktivitet blant ungdom hovedsakelig konsentrert seg rundt ulike universiteter og studentorganisasjoner (i tillegg til fotballtilhengerne "the Ultras", som lenge har vært regimekritiske og var svært aktive i revolusjonen). Politiske grupper som "Kifaya" (Kifāya), undergruppen "Youth for Change", og som nevnt ovenfor "the April 6 Youth

Movement”, var aktive flere år i forkant av opptøyene som fulgte med den arabiske våren (Korany, El-Mahdi 2012:109-16). Selv om flere av medlemmene av disse gruppene hadde vært politisk aktive over lang tid, var det likevel et kjennetegn blant dem som skilte dem fra tidligere ungdomsaktivister; de hadde ingen veldefinert ideologi. Derimot så engasjementet ut til å ligge i delte verdier som menneskerettigheter, pluralisme, demokrati og sosial rettferdighet (Korany, El-Mahdi 2012:118). Deltakelsen blant de yngre i revolusjonen i 2011 gjenspeilte denne trenden da den heller ikke var forbeholdt medlemmer av middelklassen, og de med høyere utdanning. Som Montouri skriver i sin artikkel “Creativity and the Arab Spring”, var det ikke én spesiell gruppe eller karismatisk leder som sto i front for revolusjonen i Egypt, eller den arabiske våren i sin helhet. Tvert i mot lå karismaen i den spontane solidariteten og selvorganiseringen gjennom sosiale medier, som oppstod blant ungdom og folk flest (Montouri 2013). Den ble et bevis på at også ungdommer uten universitetsutdanning, eller aktivist-erfaring, kan utgjøre en viktig rolle i Egypts politiske liv, rett og slett ved sin tilhørighet og identitet som egyptisk ungdom. Jeg vil nå se på noen av de utfordringene unge egyptiske menn står ovenfor, og som jeg mener kan ha vært viktige faktorer for deres deltakelse i revolusjonen.

Noen utfordringer blant ungdommer i Egypt

Som nevnt ovenfor var frustrasjonen blant de unge en viktig motivasjon og drivkraft under 2011-revolusjonen. Ungdommen i dagens Egypt utgjør en stor andel av befolkningen, hvor mer enn halvparten av alle egyptere er under tredve år. Det høye antallet har skapt et stort press i ulike sektorer i samfunnet, både når det kommer til økonomi, og det sosiale og politiske liv (Korany, El-Mahdi 2012:107). I forhold til økonomien ligger mye av utfordringen i den høye arbeidsledigheten. Statistikken viser at så mange som 25% av egyptisk ungdom er arbeidsledige, og de med høyere utdanning er spesielt utsatt. I tillegg sliter flere av de som har skaffet seg en jobb med dårlige lønninger og jobbsikkerhet. Dette grunner som regel i at flertallet av jobbene er i den uformelle sektoren. De økonomiske utfordringene knyttet til jobb og inntekt fører igjen til andre utfordringer i det sosiale liv. Et godt eksempel på dette er i forhold til ekteskap.

Unge menn møter høye krav for å kunne inngå giftemål og skal helst stille med bolig og medgift, i tillegg til andre utgifter i forbindelse med bryllupet. Dette kom også tydelig frem under revolusjonen hvor man fant slagord blant de unge som "hanishtaghal hanitgawwiz" (vi skal jobbe, vi skal gifte oss).⁵ Slike basisbehov var, og er fortsatt, for mange uoppnåelig. Til slutt er den yngre generasjonen svært ekskludert fra det politiske liv hvor en undersøkelse fra 2001 viste at 67% ikke hadde stemmekort, og 80% aldri hadde deltatt i parlamentsvalg (Korany, El-Mahdi 2012:108).

Et viktig tema i denne sammenhengen er aldersdiskriminering. Egypt er, i likhet med sine nabostater i regionen, i stor grad et patriarkalsk samfunn. Makten og tyngden ligger med andre ord hos eldre og autoritære menn, og ideologien bygger på respekt for patriarken. Denne samfunnsordningen, og det høye antallet ungdommer i landet, skaper dermed en demokratisk utfordring hvor de som sitter ved makten i liten grad representerer befolkningen som helhet. Dette er noe blant annet FN's utviklingsprogram har satt fokus på;

Ageism runs counter to the needs of the current era when technology and globalization reward innovation, flexibility and dynamism, and it deprives young people in the Arab world of opportunities to participate in and contribute to their societies', development" (ADHR 2002, 10 i: Hammond 2005:26).

Aldersdiskriminering og det patriarkalske samfunnet var en viktig motivasjon for ungdommers deltakelse under den arabiske våren. I tråd med en tanke om et mer demokratisk samfunn fantes et krav om mer makt og innflytelse til den yngre generasjonen. Til tross for at dette altså var et viktig tema og drivkraft under revolusjonen i 2011, ser dessverre ikke ungdoms posisjon i Egypt ut til å ha endret seg drastisk i ettertid. Tradisjonen av eldre menn ved makten ser fortsatt ut til å være gjeldende.

En annen mer abstrakt utfordring disse ungdommene står ovenfor er spørsmålet om selvrealisering. Fanget i et samfunn som er preget av både religiøse og sekulære krefter, og som en konsekvens kan sende ut svært ambivalente signaler i forhold til religion, sosiale relasjoner og moral, kan det være vanskelig å finne sin vei. I sin artikkel

⁵ Fra intervju med Ferida Jawad

"Ambivalent Commitments: Troubles of Morality, Religiosity and Aspiration among Young Egyptians", skriver Samuli Schielke om nettopp disse utfordringene. Et av eksemplene hans omhandler seksuell trakassering utøvd av unge menn. Som forfatteren påpeker er deres forhold til dette temaet svært ambivalent. En ung mann kan i ett tilfelle være med å trakassere kvinner i en bestemt situasjon, og i neste omgang være med å forsvare den samme kvinnen, i et lignende tilfelle. (Schielke 2009:159-61). Hvem eller hva som ligger til grunn for dette utbredte problemet i det egyptiske samfunnet er også et omdiskutert tema. På den ene siden vil religiøse aktører kunne skylde på dårlig innflytelse og umoralsk propaganda fra ulike kanaler på internett, tv-serier og musikkvideoer. På den andre siden vil man fra et mer sekulært perspektiv kunne peke på undertrykkelsen av de unges behov, som en konsekvens av de strenge moralkodene og den rigide religionen, og argumentere for at trakassering kan komme som en konsekvens av dette.

These fears betray an awareness of the distinct sense of alienation that young people in most Arab countries feel toward the state, its ideologies, and its idea of who and what they should be (Hammond 2005:28).

Et godt eksempel på ambivalens knyttet til dette temaet blant de unge, er å finne i mahragānāt-sangen av Amr 7a7a (ʿAmrū ḥāḥā), Sadat Elalamy (Sādāt al-ʿālamī) og Aala Fifty Cent (ʿAlāʾ Fiftī Sīnt); "'aʿākis 'ah, 'ataḥarrush lā".⁶ Teksten er ment å være mot trakassering av kvinner, men selve budskapet er blitt kritisert for å være heller vagt, og tittelen i seg selv kan ses som motsigende. Konklusjonen på slutten av sangen er "'anā kull 'aṣḍī 'innā naḥtarim il-bint shuwayya", som på norsk betyr omtrentlig "alt jeg mener er at vi kan respektere jenta (jenter) litt". Dette kan ses som en noe diffus oppfordring, satt oppimot et såpass alvorlig og omfattende samfunnsproblem. Samtidig er det svært positivt at temaet tas opp blant denne gruppen, og at de således viser at de ønsker å ta et visst ansvar. Slike samfunnsbevisste holdninger er spesielt interessante i forhold til disse artistenes sosiale bakgrunn og kontekst. Det vil si verdier man finner blant denne delen av den yngre generasjon fattige urbane egyptere, som uten å være inkludert i det offisielle politiske bildet likevel uttrykker seg og er en del av Egypts "gatepolitikk".

⁶ på norsk: "Jeg kan rope/plystre (på jenter), men ikke trakassere (seksuelt)"

al-‘Ashwā’iyyāt og gatepolitikk

‘Ashwā’iyyāt er det arabiske ordet for informal districts, eller ghettoer, og har sitt opphav i det arabiske verbet som signaliserer *chance*. Det er altså en term som referer til *”kvartaler og områder av byen, som ikke er planlagt av styresmaktene”* (Ismail 2006:xiii). Det ble tatt i bruk i begynnelsen av 1990-tallet for å beskrive slumområder og selvorganiserte distrikter blant de urbane fattige (Mehrez 2008:153). Slike boligområder er svært utbredt i Egypts storbyer, som Kairo og Aleksandria. Det finnes 79 av dem i Kairo-området alene, og her bor om lag en tredjedel av byens befolkning (Ismail 2006:xviii). Disse nabolagene utgjør altså en stor del av hovedstaden, og det yrende folkelivet som er å finne i storbyenes mange gater og smug. *al-‘Ashwā’iyyāt*⁷ oppstod først på 1970-tallet som en konsekvens av mangel på boliger og de dyre prisene i de planlagte bydelene. De nye uformelle nabolagene ble i stor grad neglisjert av staten (Ismail 2006:xviii). Forfatteren Asef Bayat peker på, i sin bok *”Life as Politics”*, at den uformelle samfunns-organiseringen, som man ofte finner i postkoloniale stater, blant annet er et resultat av den globale økonomiens inntog til disse statene (Bayat 2013:33). Man har på den ene siden fått en økonomisk integrering i det globale markedet, men på den andre siden har dette ført til sosial utestengelse og avformalisering. Den globale økonomien har i ulike land rammet velferdssystemet og den kollektive ansvarsfølelsen. Eksempelvis i Egypt har dette økonomiske skiftet medført økt privatisering, samt redusert bruk av penger til utdanning, helsesektoren, byutvikling og statlige boliger. I tillegg har mange beveget seg fra å jobbe i den offentlige sektor, eller i jordbruk, til å bli en del av det uformelle arbeidsmarkedet: *”There is now an increasing number of unemployed, partially employed, and casual labor, street-subsistence workers, street children and members of the underworld (...)”* (Bayat 2013:34). Det er altså hovedsakelig de marginaliserte og sosialt ekskluderte som ferdes og bor i *al-‘ashwā’iyyāt*. Disse menneskene har som regel liten tilgang til det politiske livet, og er i stor grad isolert fra makteliten og de øvre samfunnslag.

Likevel har befolkningen i blant annet Kairos ‘ashwā’iyyāt gjennom årene funnet en rekke kreative løsninger på sin utfordrende situasjon. Disse løsningene, i form av ulike

⁷ Jeg har her skrevet ordet med den bestemte artikkelen ”al” foran. Dette vil jeg gjøre kontinuerlig i de tilfeller jeg snakker om ‘ashwā’iyyāt i bestemt form, med mindre jeg for eksempel har satt det i sammenheng med andre ord som ”Kairos” eller ”-områder”.

inngrep i samfunns-organiseringen, er en konsekvens av den uformelle karakteren, samt statens neglisjeringen av disse nabolagene. Bayat refererer til slike inngrep som *ikke-kollektive*, men langvarige direkte handlinger utført av spredte familier eller individer, som en kompensasjon for de basiske behovene de ikke får dekket av staten (Bayat 2013:35). De er markert av stillegående mobilisering, med noen episodiske kollektive handlinger, og foregår uten noen form for lederskap, organisering eller klar ideologi (Bayat 2013:46). Eksempler på inngrep, og selvstyring er den selvstendige økonomiske sfæren, som ofte eksisterer parallelt med den statlige økonomien. Denne drives av selvorganisert arbeidskraft og selvstendig næringsdrivende, i form av gateselgere med boder, privatundervisning og lignende aktiviteter. Når det gjelder bedring av livskvalitet forsyner beboerne seg av strøm, internett, kabel-tv og telefonlinjer, ved å dele ledninger og nettverk, og dermed benytte seg av urbane tjenester uten å betale skatt. Slik forsyning skjer altså ikke på bekostning av hverandre, men på bekostning av staten og maktinnehaverne. Man stjeler for eksempel ikke elektrisitet fra naboen, men fra kommunale strømstolper (Bayat 2013:46-55). Det er altså flere politiske dimensjoner å finne i slike nabolag, og det er dette Bayat har valgt å kalle *political street*, eller gatepolitikk. Han peker på dynamikken i makt-relasjonen mellom myndighetene og befolkningen, med sine personlige inngrep og selvstyring i *al-‘ashwā’iyyāt*. Denne dynamikken danner altså grunnlaget for Bayats konsept om gatepolitikk;

By 'street politics,' I mean a set of conflicts and the attendant implications between a collective populace and the authorities, which are shaped and expressed episodically in the physical and social space of the 'streets' (...) (Bayat 2013:52).

I følge Bayat er det to nøkkelfaktorer som gjør at gatene i eksempelvis *al-‘ashwā’iyyāt*, fungerer som en politisk arena. Den første er knyttet til de ulike inngrepene vi har sett ovenfor, altså aktiv og delaktig bruk av offentlig rom, i dette tilfellet; aktiv bruk av gatene. Staten ønsker naturligvis kontroll over offentlige områder slik at all aktivitet som ikke er passiv blir en slags opposisjon til deres visjon om "orden"; "*An active use challenges the authority of the state and those social groups that benefit from such order*" (Bayat 2013:53). Orden er imidlertid et lite anvendelig ord for å beskrive oppbyggingen av *al-‘ashwā’iyyāt* i utgangspunktet, noe som understreker det faktum at disse områdene i stor grad er utenfor statens kontroll. Den andre nøkkelfaktoren er det forfatteren omtaler som *passive network*. Dette henviser til den indirekte tilknytningen

folk som opererer i disse områdene har til hverandre. Med dette mener han at eksempelvis gateselgere som mangler lisens, og som opprinnelig ikke kjenner hverandre, spontant kan finne på å slå seg sammen i opposisjon mot tilfeldige politikkontroller og lignende trusler. Prinsippet med et slikt nettverk er at ulike selvstendige aktører kan starte kollektiv mobilisering, uten at det er forhåndsbestemt eller organisert (Bayat 2013:53). En slik mobilisering bunner altså i solidariteten som oppstår i det man har "oss" i mot "dem", eller mer spesifikt gateselgere mot politi, for eksempel. Bayat understreker at det på ingen måte er en selvfølge at en hver form for trussel vil skape kollektivt samhold og motstand. I noen tilfeller vil aktørene tvert imot trekke seg tilbake for å unngå konfrontasjon. Likevel er en slik spontan mobilisering et viktig element i gatepolitikken.

Selvorganisering og spontan mobilisering, bygget på samhold og solidaritet, er også kriteriene som ligger til grunn for det forfatteren omtaler som sosiale *ikke-bevegelser*. For å forstå dette begrepet må man først definere en sosial bevegelse. Det kan betegnes som en løst organisert kampanje i støtte for et sosialt mål som gjerne er et kall for (eller imot) en endring i samfunnets strukturer eller verdier. De kan variere i størrelse, men kjennetegnes ved at de som regel er et resultat av spontan sammenkomst blant mennesker som deler samme syn på samfunnet.⁸ *Ikke-bevegelser* derimot, kjennetegnes av at et stort antall mennesker deler ulike praksiser og aktiviteter, samtidig som de er fragmenterte og uten en sterk ideologi, lederskap eller organisasjon, som kan trigge sosial endring i samfunnet (Bayat 2013:16). Altså gjerne uten noen form for organisering eller konkret politisk kall. Noe av styrken i disse ikke-bevegelsene, og i gatepolitikk generelt, er at det er meget vanskelig for den autoritære staten å slå ned på dem. Der myndighetene lett kan gripe inn og stoppe et studentopprør, avgrenset til en universitetscampus, er det mye vanskeligere å stoppe det Bayat omtaler som "den dagligdagse flyten av liv i gata" (Bayat 2013:13). Dette er også i tråd med Brunes analyse av den humorløse staten, og utfordringene den står ovenfor i forhold til ambivalente og uformelle former for protest.

⁸ Definisjon hentet fra "Encyclopedia Britannica": <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/551335/social-movement>

Slike sosiale *ikke-bevegelser*, og politiske standpunkt basert på holdninger og væremåte, er også å finne i ungdomskultur.

When young people develop a particular consciousness about themselves as youth and begin to defend or extend their youth habitus – their youthfulness – in a collective fashion, a youth movement can be said to have developed (Bayat 2013:111)

Mahragānāt-musikk er en del av dagens ungdomskultur i Egypt. Den er hovedsakelig produsert av unge urbane menn, og kan betegnes som ungdomsmusikk. Med det sagt, er lytterne og fanskaren på ingen måte begrenset til de under tredve år, men de fleste som identifiserer seg med denne musikken tilhører den yngre generasjonen, og kan ses å utgjøre en slags ungdomsbevegelse uten å være direkte politisk aktive. Med andre ord det Bayat beskriver som *ungdoms-ikke-bevegelser*. Disse ikke-bevegelsene blant ungdom kjennetegnes hovedsakelig av *hva de gjør*, og ikke *hvordan de er* (Bayat 2013:111). Det er altså ikke deres tilhørighet i en viss politisk organisasjon, eller deres spesifikke alder eller utdanningsnivå som ligger til grunn for medlemmene i en slik *ungdoms-ikke-bevegelse*, men snarere individenes livsstil, holdninger og egenartede uttrykk. For eksempel knyttes de sammen ut i fra hvilke klær de går med, hva slags musikk de hører på, hvordan de velger å ordlegge seg og lignende. Mahragānāt-musikken kan ses å være en slik *ikke-bevegelse* som samler unge (og voksne), ut i fra språkbruk, stil, humor og kreativitet i sangene.

Dagens situasjon i Egypt er, som vi har sett til nå, svært utfordrende for mange ungdommer. Dette gjelder også i aller høyeste grad de som kommer fra lav-inntektsklassen, og som bor i *al-‘ashwā’iyyāt*. Samtidig ligger det en stor vilje og evne blant mange til å reflektere over, og bedre sin situasjon, noe som ble tydelig under revolusjonen. Et av midlene for å uttrykke disse refleksjonene, tydeliggjøre sine behov, og på den måten skape en mulighet for selvrealisering og motkultur, kan være gjennom mahragānāt-musikk. Man kan argumentere for at siden mahragānāt oppstod i nettopp disse uformelle og aktive områdene av Kairo, som beskrevet ovenfor, gir dette i seg selv musikken en politisk dimensjon. Den potensielle gjennomslagskraften som ligger i tekstene og fremførelsen av mahragānāt-sanger samt omfanget av tilhørere som ofte befinner seg i samme situasjon som det sangene beskriver, gjør at man kan anse mahragānāt ikke bare som en musikkbevegelse, men også som en *ungdoms-ikke-*

bevegelse. Dette er også grunnlaget for at jeg utover i oppgaven vil bruke begrepet *mahragānāt-bevegelsen*. Sett ut fra sin bakgrunn og posisjon i samfunnet ser mahragānāt-musikkens aktivistiske potensiale ut til å bunne i tre viktige faktorer; dens opprinnelse fra den politiske gaten i den uformelle sfæren, dens krav om ungdommelighet (og selvrealisering), og dens representasjon av folkekultur og folkehumor fra grasrota. Jeg ønsker videre i denne oppgaven å se nærmere på mahragānāt som motkultur, og hvilken rolle musikken spiller i det humorløse Egypt.

Kontrollkultur og den humorløse staten

I likhet med de fleste autoritære stater, er det også i Egypt lite rom for protest og samfunnskritiske røster. Et tragisk eksempel på dette skjedde under årets minnesmarkering for ofrene fra 28. januar 2011, hvor Shaymā' a-ṣ-Ṣabbāgh, en kvinnelig sosialistisk aktivist, ble skutt av politiet i det hun kom til Tahrir-plassen for å legge ned blomster. Hun døde senere av skaden (Mackey 2015). Staten ønsker tilsynelatende å demonstrere sin svært strenge praksis hva offentlige protester gjelder. Dette er også nå lovfestet, fra november 2013, i forbudet som nekter folk å protestere og gå i demonstrasjoner i Egypt.⁹

En annen konsekvens av det autoritære styresettet og den utbredte sensuren, er at satire og gjøn på statens vegne ofte er svært lite velkommen. For å si det på en enkel måte mangler staten en sans for humor; den er dermed svært lite fleksibel, noe som bunner i at den er avhengig av å opprettholde sin seriøse og autoritære fasade. Det er dette Bruner kaller den "syke" totalitære staten, i motsetning til den demokratiske og frie "friske" staten (Bruner 2006:137). Førstnevnte er hierarkisk og er preget av kontrollkultur.

Such systems are marked by, among other things, top-down control, rigid hierarchy, an all-encompassing ideology, a general climate of mistrust coupled with obedience and conformity, either/or thinking, the consolidation of power in small elites, the exploitation of the masses, and the creation of an in-group/out-group, us vs. them mentality (...) Control Cultures are fundamentally closed. The less is known about the

⁹ Oversettelse av forbudet i engelske al-ahram: <http://english.ahram.org.eg/News/87375.aspx>

“outside world,” the better, and the same applies the “inside world,” the inner sanctum of power. The people higher up in the hierarchy can get away with just about anything, and the people below can disappear. (Montouri 2013)

Kulturlivet i Egypt er, som så mye annet, i stor grad overvåket av staten. Den ønsker å kontrollere hva som blir definert som høykultur innenfor domener som musikk, litteratur og drama. Historisk sett har regimet eksempelvis dyrket nære bånd med artister som Umm Kulthoum (ʿUmm Kulthūm) og Abdel Halim Hafez (ʿAbd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ), som ses å representere tradisjonell arabisk høykultur innen musikk (Hammond 2005:25). Kulturelt hegemoni og denne bruken av kjente sangere for å legitimere statlige affærer, er en tradisjon som springer helt tilbake til tidligere president, Gamal Abdel Nassers (Jammāl ʿAbd a-n-Nāṣir) tid.

The importance of radio was well understood by the officers led by Gamal Abdel Nasser (...) It would be no exaggeration to say that the model for media as a weapon for state control in the Arab world was established by the Egyptians (Hammond 2005:47).

Samtidig som det er statlig kontrollert, er flere av produsentene i kulturlivet i dag også allierte med, og sponset av myndighetene. Denne sammensetningen setter mange produsenter og kunstnere i en paradoksal situasjon. Staten blir på en og samme tid en drivkraft og sponsor for deres arbeid, samtidig som de overvåker og sensurerer dem (Mehrez 2008:6). Det hele må ses som en fiffig måte å kontrollere kulturlivet på, via monolog fremfor dialog. Det er med andre ord én stemme og én makt som står bak og styrer de fleste offentlige kulturelle begivenheter og utgivelser i Egypt.

En av formene for kontroll, skjer altså gjennom propaganda. Her spiller særlig egyptisk media en nøkkelrolle. Staten eier, sponser og produserer en mengde aviser og magasiner, med flaggskipet "al-'Ahrām" i spissen. Idéen bak alle disse utgivelsene, og deres variasjon, bygger på tanken om at staten skal være "alt for alle" (Hammond 2005:83). "al-'Ahrām" gir eksempelvis ut en rekke ukentlige og månedlige utgaver rettet mot ulike samfunnsgrupper. De har blant annet en ukentlig utgave for kvinner, et magasin for barn, ukentlige utgaver for sport, den arabiske verden, samt engelske og franske utgivelser. Slik taler statens stemme, via pressen, simultant til ulike deler av samfunnet.

I tillegg til den statskontrollerte pressen, er også underholdningsmedia i stor grad brukt som propaganda. Egypt har en mediaproduksjons-by plassert utenfor Kairo, hvor de blant annet spiller inn ulike filmscener fremfor å filme i selve byen. På denne måten kan de få ulike gater og områder av byen, samt portretter av fattigfolk, til å fremstå som mye renere og penere enn det i virkeligheten er (Hammond 2005:29). Et nylig eksempel på dette fenomenet ser man i kortfilmen "Miṣr 'urayyiba", som er å finne på youtube.¹⁰ Den er laget med det formål å ønske folk fra De forente arabiske emiratene velkommen til Egypt, og dermed styrke forholdet mellom Egypt og emiratene. I videosnutten får man se en meget polert utgave av den egyptiske hovedstaden. All søppel er fjernet, og gatene nærmest skinner. En av sangerne i videoen står på Qaṣr a-n-Nīl-broen iført kun en liten kjole, og det er lite å se av jenter i for eksempel hijab eller mer tildekkende klær. Det ser ut til å kun være medlemmer av den øvre middelklasse som befinner seg på den ellers så folketette og varierte broen. Deretter vises klipp fra markedet Khān al-Khalīlī, som ser riktig så organisert og velholdt ut. Ingen tiggere eller innpåsletne selgere er å se, men derimot en hyggelig butikkeier som gir vekk gaver gratis til den pene sangerinnen. Generelt sett gjennom hele videoen er gatene sjeldent fylt med mennesker, alle figurer er blide og smilende, man ser meget få eksempler på mennesker fra de lavere samfunnslag (den eneste tigger-lignende skikkelsen gjennom snutten er ikledd en vakker kjole, og gir vekk roser på broen), og man sitter igjen med et inntrykk av en ren og velorganisert by. Denne fremstillingen av Egypts hovedstad er i overkant retursjert, og fremstår mer som en propagandafilm enn et realistisk bilde av Kairo.

Et viktig aspekt ved den humorløse staten er kontroll og opprettholdelse av fasaden. En hver ting som kan bidra til å avdekke urettferdige og illegetime forhold, og dermed svekke den autoritære statens posisjon, må bekjempes. Selve symbolet på myndighetenes "krig" mot figurer og midler som truer denne fasaden kan ses å være nedleggelsen av humorprogrammet "al-Barnāmīg", presentert av Bassem Youssef (Bāsim Yūsif). Programlederen underholdt hver fredag flere millioner egyptere med sitt politiske satire-program, og humor på bekostning av særlig tidligere president Muhammed Morsi (Muḥammad Mursī). Det hele begynte i etterkant av revolusjonen i 2011, og varte frem til siste program ble sendt i mai 2014. Bassem Youssef er utdannet kirurg, og i begynnelsen spilte han inn "al-Barnāmīg" hjemme på sitt eget vaskerom.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hSsuPBUxn3Y>

Inspirasjonen tok han fra et av sine amerikanske yndlings-program; “The Daily Show” med Jon Stewart. I startfasen ble klippene spredt via youtube. Etterhvert ble programmet sendt på den private tv-kanalen “ONTV”, og etter én sesong ble det et av de mest sette tv-program i hele Egypt, med rundt 30 millioner seere hver uke.

Selv om “al-Barnāmig” tilsynelatende var et mer eller mindre uskyldig underholdningskonsept, ble det likevel bekjempet aktivt av ulike krefter innenfor staten. Under Morsi ble det utsendt en arrestasjonsordre på grunnlag av beskyldninger om at Bassem Youssef hadde fornærmet både presidenten og den islamske religionen. I tillegg kom stadig ulike søksmål mot programlederen, og flere kutt i programmet under sendetid. Likevel fortsatte de helt frem til det nåværende regimet, med president Abdel Fattah al-Sisi (‘Abd al-Fattāḥ a-s-Sīsī) i spissen, kom til makten og presset mot å stoppe filmingen ble ytterligere intensivert. Etter flere alvorlige trusler mot kanalen, Bassem Youssef og de andre ansatte i tv-programmets familie, valgte de til sist å trekke seg og avslutte innspillingen. I sitt siste offentlige program sier Bassem Youssef følgende i forhold til nedleggelsen:

wa-‘iḥna na‘tabir ‘innuh wa‘f ‘il-barnāmig fī ḥad zātuh risāla ‘aqwā wa-‘awḍaḥ wa-
‘‘alā bi-katīr giddan min ‘istimrāruh wa-min ‘ayy ḥāga hanḥaṭṭahā fī il-barnāmig.¹¹

Vi anser nedleggelsen av ‘al-Barnāmig’ i seg selv å være en veldig mye sterkere, tydeligere og høyere beskjed, enn fortsettelsen av det (programmet), og enhver ting vi ville tatt opp i det.

Bassem Youssef holdt en tale under “Oslo Freedom Forum” i november i fjor, i forbindelse med nedleggelsen av “al-Barnāmig”. Her sier han blant annet: “*Looking back on these days I wonder what made a comedy show so uncomfortable for authority and it’s loyal media*”.¹² I følge Bassem Youssef bunner suksessen og interessen for programmet i at egyptisk media har feilet i sin jobb, og dermed mistet tillit blant folket. I stedet for å overvåke myndighetene og gjøre deres affærer transparente, har den sviktet folket, og valgt å stå på regimets side fremfor deres. Pressen og media er blitt redusert til propaganda. I et slikt samfunn er det kun satire som gir mening, sier Bassem Youssef, og forklarer videre at staten og media ikke setter pris på latterliggjøring og humor fordi de

¹¹ Bassem Youssef Key Note: https://www.youtube.com/watch?v=4DBA05E7_t0

¹² Bassem Youssef Key Note (sitat): https://www.youtube.com/watch?v=4DBA05E7_t0

selv er latterlige og hater konkurransen. Han avslutter med dette:

In the end, people will see. They will see the reality and they will see how the emperor looks like absolutely naked. And they will definitely see the propaganda for what it really is and then everybody will be able to see who are the real clowns.¹³

Referansene til klovner, samt en verden der rollene er snudd på hodet og humor er den eneste sannheten, er svært interessant i forhold til Bahktin og karnevalteorien. Disse forholdene blir ytterligere understreket av Egypt og dets myndigheter som autoritære og kontrollerende aktører, med media og propaganda som et av sine viktigste virkemidler. I en slik stat er humor og satire på ingen måte uskyldig, noe nedleggelsen av “al-Barnāmīg” tydelig vitner om. Det kan tvert om være svært avslørende, og fungere som en motgift for frykt og undertrykkelse. Bahktin, beskriver den potensielle effekten av latter i autoritær stat slik:

The serious aspects of class culture are official and authoritarian; they are combined with violence, prohibitions, limitations, and always contain an element of fear and of intimidation... Laughter, on the other hand, overcomes fear, for it knows no inhibitions, no limitations (Bahktin 1984:90).

Man kan på mange måter kalle politiske satire-program alla “al-Barnāmīg”, som synlig blir avskydd og angrepet av staten og media, en form for motkultur. Med andre ord en slags motstand til det John Fiske betegner som “*the power-bloc and its ideological practices*” (Fiske 1989:69). Det er også verdt å nevne her at slike program ikke kunne eksistert før revolusjonen, og som vi har sett heller ikke er i tillatt i dagens situasjon. Derimot fikk de spillerom i de to årene som fulgte i etterkant av revolusjonen. Denne perioden kan ses å ha vært en slags midlertidig unntakstilstand, hvor samfunnet generelt var mer åpent, preget av kaos og uforsigbarhet. Også dette ressonerer med karnevalånden, som oppstår i nettopp den type mellomfaser hvor verden er usikker og ambivalent.

“al-Barnāmīg”, og andre slike kreative innslag av motkultur må ses som en naturlig konsekvens under et styresett preget av kontrollkultur. Det ligger til bunn et ønske om å trosse myndighetene, og få sin egen uavhengige stemme. I den humorløse staten styrt av

¹³ Bassem Youssef Key Note (sitat): https://www.youtube.com/watch?v=4DBA05E7_t0

sosial kontroll, er alt som er utenfor kontrollsfæren sett på som en potensiell trussel og noe som må disiplineres. De minner nemlig folket om hvor sårbart systemet i virkeligheten er, og hvor mye det avskys blant den underlegne klassen (Fiske 1989:69). I forhold til dette ønsker jeg å se videre på andre former for kreativ motkultur i det egyptiske samfunnet i dag. Jeg vil først gi noen indikatorer på humorens rolle i Egypt, som åpenbarte seg under revolusjonen. Deretter ønsker jeg å se nærmere og mer spesifikt på mahragānāt-musikk og dens rolle i den humorløse staten.

a-th-Thawra a-ḏ-Ḍāḥika og humorens rolle i Egypt

Latter og humor i form av satire var viktige ingredienser under revolusjonen i 2011. I tillegg til betegnelser som “ungdomsrevolusjon” og “facebook-revolusjon”, har opptøyene også blitt omtalt som “a-th-thawra a-ḏ-Ḍāḥika”, (“latterens revolusjon”) i media.¹⁴ Vitser og sarkastiske slagord, skrevet på store plakater, florerte på Tahrir-plassen. “irḥal katfī waga’nī” (“Stikk! Armen min gjør vondt”) var ett av mange slagord som spilte på at folk var lei av å vente på presidentens endelige resignasjon. Etterhvert ble disse spredd via sosiale medier hvor mange av dem ble oversatt til engelsk, slik at også folk utenfra kunne være med på spøken (Sussman 2011).

I en artikkel om humor under revolusjonen observerer den egyptiske medieforskeren, Adil Iskandar, at bildene av disse plakatene med slagord spredde seg i et massivt omfang, så fort de ble postet på internett. Videre påpeker han humorens viktige rolle i det egyptiske samfunnet:

Not only can I not imagine a revolution in Egypt without jokes, I cannot imagine anything in Egypt without jokes. The day Egyptians stop joking or laughing is the day they have nothing to worry about (Sussman 2011).

Egypteres forhold til humor og bruk av satire for å mobbe blant annet politikere var også populært før revolusjonen, men da hovedsakelig i den private sfæren. Dermed

¹⁴ “Sense Of Humor In The Egyptian Revolution”:
<https://www.youtube.com/watch?v=uxmT8BOdZkk>

hadde de liten effekt til å endre maktbildet (Peterson, M. 2012). Det var først under opptøyene, og det frirommet som fulgte med dem, at kreativiteten og humoren fikk flomme fritt og uten sensur. Her ble latter brukt som et viktig våpen i kampen mot president Mubarak (Mubārak) og hans regime: *"Public laughter helped break the grip of fear the regime had relied on for so long, and continues to affect Egypt's politics today."* (Peterson, M. 2012).

Randa Aboubakr har også skrevet om de visuelle elementene som ble tatt i bruk under revolusjonen i form av både plakater med slagord, i tillegg til ulike videosnutter, bilder, og satiriske illustrasjoner som florerte over nettet i denne perioden. Hun bemerker seg, ut i fra disse visuelle protestene og den utbredte vitsingen, at det fantes en letthjertet ånd blant folket midt oppi den utfordrende situasjonen;

Such manifestations of visual protest were also evidence of the light-hearted nature of the protest, despite the violence and the tragic moments (El Hamamsy & Soliman 2013:234).

Videre beskriver Aboubakr ulike karnevalske elementer i produktene til de hun omtaler som *internet hacktivists*. I det Mubarak endelig resignerte, fikk humoren og satiren på internett en enda sterkere sarkastisk tone. Etterhvert kom refleksjonene av alt folk hadde tapt både før, men særlig under revolusjonen. Aboubakr peker på at folket ville ha hevn, og sarkasme var virkemiddelet (El Hamamsy & Soliman 2013:238). Internett ble den demokratiske frisonen hvor viderføringen av de karnevalske protestene, i form av visuelle bilder og klipp, fikk spillerom. Slike bilder og videosnutter var også en måte å ta kontrollen over media fra staten og gi den tilbake til folket. Internett og sosiale medier, med humor og satiriske uttrykk, fikk en ny rolle som det Aboubakr kaller *New Media* (Aboubakr 2013:231-43).

Den vanskelige situasjonen har imidlertid ikke endret seg stort siden opptøyene i 2011, tvert imot er den på mange måter verre i dag og behovet for lettelse og utløp er dermed fortsatt pressende. I sin artikkel "Path to sanity: Political humor in Egypt", argumenterer forfatteren Amr Khalifa for at humor er helt nødvendig for egyptere, for at de ikke skal bli helt utilregnelige som en konsekvens av den utfordrende situasjonen de befinner seg i (Khalifa 2014). Dagens Egypt er preget av mange faktorer som kan gjøre enhver person

deprimert, uavhengig av klasse, kjønn og utdanning, mener Khalifa. For det første peker han på de enorme forventningene som fulgte etter revolusjonen, men som aldri ble innfridd. Det hele ble derimot snudd til en enorm skuffelse. Videre har prisene bare økt, mens politiske rettigheter blitt ytterligere innskrenket, siden overtakelsen av militæret og al-Sisi. Forfatteren maler et dystert bilde av nåtidens Egypt, og sier at latterliggjøring av ting tilknyttet staten er det eneste som kan skape et snev av håp innenfor denne mørke virkeligheten. Khalifa peker i likhet med Aboubakr på den viktige rollen internett spiller i denne sammenhengen. Sosiale medier, og bruken av humor og satire på nett, har blitt ett av få tilgjengelige midler for motstand blant den undertrykte befolkningen. Twitter er et av de største forumene, og her finner man en rekke vitser og punchlines angående landets situasjon. Et eksempel er: *“Don’t ask us where Egypt is headed. You go to sleep and when we drown we will wake you up”*.¹⁵ Denne tweeten peker på den svært ustabile situasjonen Egypt befinner seg i, samt usikkerhet rundt det som betegnes som en mørk fremtid. Via sosiale medier og ”det nye media”, har satirisk humor og vitser fått en gedigen arena hvor de kan spres i løpet av sekunder. Desto mer en vits spres, sier Khalifa, desto større trussel er den for regimet:

This is the danger for a regime struggling with its image, as authoritarian: the more a joke spreads, the more it incisively captures the national mood and uncovers an anger roiling beneath the surface (Khalifa 2014).

Det er også et viktig poeng at de populære vitsene og slagordene som strømmet gjennom media, både i 2011 og i dag, ikke er utformet av profesjonelle skribenter, men er et kreativt uttrykk som har sprunget ut av folket selv.

Vi har ovenfor sett hvordan den egyptiske staten er preget av kontrollkultur, og jeg har nå gitt noen eksempler knyttet til folkehumor i Egypt, som kan ses å fungere som en motkultur til denne. Blant annet har vi sett hvordan det populære humorprogrammet ”al-Barnāmīg” effektivt ble satt en stopper for av den autoritære staten, og hvordan kreative uttrykk og protester florerte under den arabiske våren i Egypt. Mahragānāt-musikken er et av disse kreative uttrykkene som fikk spillerom under og etter revolusjonen i 2011. I likhet med vitser på sosiale medier har mahragānāt spredd seg

¹⁵ Fra twitter: <https://twitter.com/7amaama>

hyppig over internett, og i likhet med disse vitsene bunner musikken i kreative uttrykk, oppstått og utviklet via folkekultur og folkehumor. Før vi ser nærmere på de karnevalske uttrykkene i mahragānāt-musikken, og musikkbevegelsens rolle som motkultur, vil jeg kort presentere sha'bī-sjangerens historiske kontekst i det egyptiske samfunnet.

Mahragānāt i Egypt

Sha‘bī-musikkens historiske posisjon i Egypt

For å få en dypere forståelse av mahragānāt-musikkens posisjon i det egyptiske samfunnet kan det være nyttig å se nærmere på den tradisjonelle sha‘bī-musikken, som kan ses å være den overordnede musikk sjangeren til mahragānāt. Ordet *sha‘bī* betyr på arabisk "populær" og refererer til noe som er "av folket". I tillegg er det andre konnotasjoner til ordet, som "likt av mange" og "folklore", som er relevant når man snakker om sha‘bī som en musikk sjanger (Peterson, J. 2012:116). Her er det verdt å nevne at selv om mahragānāt kan ses å utspringe fra sha‘bī er den blant mange, inkludert artistene selv, en selverklært og egendefinert sjanger:

It's not shaaby, and it's not moulid music. It's a mahragan, or a "festival," and Sadat should know, considering he's the one who coined the term, proudly so (...) "We were the first ones to ever perform this type of music, I don't care else what you might've heard," he shouts over the phone. "The proof is online, sir. Check the post dates and then we'll see who's lying. Ask the people on the street, they know the truth." (Mohsen 2013)

Til tross for flere fellesnevnerer rent musikalsk, er mahragānāt-musikken i stadig utvikling, noe som også gjør seg synlig i komposisjonen av sangene. Noen vil også påpeke at sha‘bī-sjangeren i seg selv ikke er ensformig, men inneholder flere ulike subsjangere (Puig 2005:26). Derfor vil det i denne sammenheng være mer interessant å se på likhetstrekk mellom de to, altså tradisjonell sha‘bī og mahragānāt, hva sosioøkonomiske og kulturelle forhold gjelder. Med andre ord hvor musikken kommer fra, hvem som står bak, og hvilken posisjon den har i samfunnet.

Sha‘bī-musikken oppstod blant de lavere samfunnslag, hovedsakelig Kairos arbeiderklasse, i begynnelsen av 1970-tallet. Den kan beskrives i grove trekk som urban fattigmannsmusikk. I og med at denne sjangeren ble stigmatisert og ansett som lavkultur av egyptisk media og kultureliten, fantes det få muligheter til å publisere musikken gjennom offentlige kanaler og plateselskaper. Derimot ble sangene hovedsakelig spredd gjennom kassettopptak som florerte blant tilhørerne. Mange vil se den populære sangeren Ahmed Adawiyas (‘Aḥmad ‘Adawīyya) fremkomst som en av

markørene for slutten på den gamle epoken, og begynnelsen på sha'bī-musikk. Han var på mange måter en slags pioner, og oppnådde stor suksess på 70- og 80-tallet. Adawiyya sang om blant annet sosiopolitiske forhold på en svært slang-basert egyptisk dialekt, og sangene spredde seg først og fremst i Kairos mange bakgater (Hammond 2005:147).

I "Contemporary music in Cairo" fra 1981 omtaler forfatteren Ali Jihad Racy denne type musikk som *lawn sha'bī*. *Lawn* betyr på arabisk blant annet "farge/nyanse" og kan brukes til å betegne forskjellige typer av ting. Forfatteren snakker her om ulike nyanser eller typer av den egyptiske musikken, som kan tilsvare ulike karakteristikk eller stilarter på norsk. Videre sier han at denne typen, altså sha'bī-musikk, faller inn under kategorien folkemusikk. Den er delvis inspirert av musikken på landsbygda, og delvis urbanisert. I tillegg er den i noen grad inspirert av vestlig musikk, og er i det store og hele en del av bymusikken i Kairo. Sha'bī-musikken, eller *lawn sha'bī*, blir utlukkende sunget på egyptisk dialekt. Den blir ofte kritisert for å være for vulgær i språket, og for at musikken i seg selv er simpel (J. Racy 1981). Blant tilhengerne derimot er det nettopp det "simple", sett ut i fra et behov for ærlighet og jordnærhet i en tøff hverdag, som ligger til grunn for den enorme populariteten. Den har eksempelvis blitt beskrevet som en slags *urban blues*;

(...) whose content revolves around cursing fate and it's treachery (...) This in addition to the raw, untamed performance of this sector's singers and their rough voices that pour over music that is a mix of the city's clamour and crowdedness (Peterson, J. 2008).

Man kan anta at egyptere flest lettere vil kunne relatere seg til en slik form for mer virkelighetsnær musikk, fremfor lettbeint og romantisk mainstream popmusikk. I tillegg har den rotfeste i den kanskje viktigste arenaen for festligheter og sosiale sammenkomster i Egypt, nemlig bryllupsfeiringer. Den største arenaen for egyptisk sha'bī-musikk er nemlig bryllupsfester, gjerne i form av gatebryllup. Disse finner hovedsakelig sted i de populære og uformelle strøkene av *al-'ashwā'iyyāt*, som vi har sett på tidligere i oppgaven. Som regel blir det satt opp en liten scene i en av nabolagets gater, og deretter leies det inn en bryllupsartist. Under spesielle høytider, som for eksempel eid (ʿīd) etter Ramadan (Ramaḍān), vil en artist kunne tjene alt mellom 5-30

dollar etter en kveld med flere opptredener (Puig 2005),¹⁶ Det er viktig å nevne her at det ikke kun er sha'bī-musikken som baserer seg på inntekter fra bryllupsopptredener. Også kjente popstjerner, som for eksempel Amr Diab (ʿAmrū Dīyāb), tjener en stor del av sin inntekt gjennom å opptre i bryllup.

I tillegg til bryllupsopptredener, er sha'bī-musikk og- artister også å finne i andre typer festlige lag, som for eksempel under de tradisjonelle mulidfestivalene. I telt og kafeer i nærheten av de religiøse ritualene utføres, finner man sha'bī-opptredener (Puig 2005). Det var også under disse festivalene at en sub-sjanger, som på mange måter kan sees å være mahragānāts forgjenger, oppstod, nemlig *mulid dance trend*.

Mulid dance trend og DJ-er

Mulidfestivaler feires over hele Egypt mangfoldige ganger i året, i ulike bysentre, landsbyer, oaser og klostre, og kan vare alt fra én dag til to uker. Festivalene er en slags minnemarkering for ulike helgener som kombinerer spirituelle ritualer med *fairground fun* (Peterson, J. 2008).

Ut av disse festivalene oppstod det Jennifer Peterson omtaler som *mulid dance trend*, eller bare *mulid trend*. Musikken ble først utviklet i gatebryllupkulturen rundt 2001 (Peterson, J. 2012:116). Dette året tok en ung gutt, ved navnet Ṣalāḥ al-Kurdī, en setning fra en sufi-'*inshād*¹⁷ og inkorporerte den i egyptisk danse- og bryllupsmusikk. Året etter kom albumet hans med tittelen " al-Mūlid" ut (Peterson, J. 2009:63-64). Denne form for ungdomsmusikk, som hovedsakelig spilles blant unge menn fra lav-inntekts nabolag, baserer seg altså musikalsk og/eller lyrisk på sufisanger som tradisjonelt blir fremført under mulidfestivalene. Den er dog en mye røffere og høylytt sub-sjanger, og er blitt svært populær å spille i bryllup og andre typer gatefester (Peterson, J. 2012:114).

¹⁶ tall fra 2005

¹⁷ sufi- '*inshād* er en undertype av religiøs hymnodi og er hovedsakelig vokal. Den er sentral i tradisjonen av arabisk-islamisk forestillingskunst.

Et av de grunnleggende elementene ved *mulid trend*-musikk og mulidsanger er at de hovedsakelig fungerer som dansemusikk. Med andre ord er danse-elementet i musikken essensielt, og nettopp derfor egner den seg så bra til festlige sammenkomster:

wa-fīmā yakhaṣṣ 'aghānī al-mūlid fa-'inna al-'amr lā yaqtaṣir 'alā mujarrad al-istimā'
fa-'innahā 'aghānin rāqiṣa bi-l-'asās ta'tamidu 'alā a-r-raṣ wa-'alā mushāhidat a-r-
raṣ wa-tashjī'hi (Peterson, J. 2009:71).

Det som kjennetegner mulid-sanger, er at de ikke er forbeholdt kun lytting, men derimot er sangene hovedsaklig danse-musikk, den (musikken) anvendes til dans, åpneringen av dans og oppfordringen til dans.

Ifølge Peterson uttrykker den høylytte dansemusikken energien som er blant disse ungdommene og produserer en spesiell kultur for kunst, språk og sosiale holdninger (Peterson, J. 2009:63). Danseelementet har, som vi skal se senere, også en viktig og lignende rolle innen mahragānāt-musikk. I tillegg til dans beskriver Peterson også fenomenet som en måte for ungdommene å kombinere elementer fra det spirituelle og tradisjonelle, med en helt spesielt uttrykksform som representerer dem. Et av målene med denne uttrykksformen er å balansere fromhet med kulhet, uten at den ene overtar den andres plass (Peterson, J. 2012:114). Musikken reflekterer dermed på mange måter de ulike utfordringene som ligger i det å vokse opp i et simultant religiøst og sekulært samfunn;

Used in the everyday context of their streets, their group of friends, and the celebrations of their family and neighbours, this trend playfully brings together various and sometimes contradictory aspects of their identities and modes of everyday action (Peterson, J. 2012:114).

Tilhengere av *mulid trend*-musikk er som sagt stort sett medlemmer av den yngre generasjonen, og som nevnt ovenfor er et av målene altså å kombinere morsomme aktiviteter og festligheter innenfor rimelighetens grenser. Med andre ord uten å trosse religiøse og moralske retningslinjer. Et eksempel på en *mulid trend*-sang som beskriver dette temaet er den populære "al-'abd wa-sh-shayṭān" av Maḥmūd Ḥussaynī. I teksten snakker djevelen til en av guds tilbedere om kvinner, alkohol og dop. Han sier blant annet: "warraytak a-d-duniyya wa-'alwānahā wa-ba'atta al-'akhīra 'alashānhā" ("Jeg viste deg verden og dens farger, og du solgte ditt liv etter døden for den"). Djevelen

lokket tilbederen ved å vise ham alle fristelsene som finnes i verden, så tilbederen lærte seg å lyve og lure til seg kvinner, drikke whiskey, spille poker og røyke hasj. Alt dette var i bytte mot en plass i himmelen etter døden. Djevelen sier han ville få ham til å lage opprør. Men etter alt dette angrer tilbederen og vil heller gi opp alle fristelsene for å følge profeten, og få sin plass i himmelen. Han sier til slutt: “*wa-n-nās ba’a tit‘allim min kull ‘illī ḥaṣallī*” (“og folk vil lære av alt det som skjedde meg”).¹⁸ Det er altså historien om en som ble fristet, levde i synd, for så å vende tilbake til Gud. Den representerer utfordringen som angår mange unge egyptere, både i byer og på landsbygda. Ønsket om å utforske verdslige fristelser og nye erfaringer samtidig som man ikke vil utfordre de moralske kodene i samfunnet og sin religion for mye. Dette henger igjen sammen med utfordringene vi har beskrevet ovenfor, som er knyttet til at Egypt på samme tid er både et religiøst og sekulært samfunn. *Mulid trend*-musikk har i stor grad lykkes med å inkorporere begge aspektene, både det religiøse og det festlige, i sangene, og det er dette Peterson kaller *street-smart spirituality* (Peterson, J. 2012: 120-24).

Siden *mulid trends* debut har sub-sjangeren utviklet seg i flere retninger. Blant annet har den store populariteten gjort at musikken så smått har begynt å bevege seg over i mainstream medie-arenaer, som for eksempel reklamefilmer. Det har blitt laget profesjonelt regisserte musikkvideoer til noen av sangene, og i 2011 ble det opprettet en egen satellitt-tv-kanal forbeholdt sha‘bī-musikk, med navnet “al-Mūlid”. Peterson nevner her at selve navnet ikke samsvarer helt med innholdet i kanalen, hvor kun en liten andel av musikken faktisk er *mulid trend*-musikk. Likevel ser produsentene ut til å ha utnyttet et populært fenomen, og dermed valgt en fengende tittel. Peterson presiserer at til tross for denne involveringen i mainstream media forblir *mulid trend*-musikk fortsatt sha‘bī-musikk, fra grasrota i samfunnet (Peterson, J. 2012:117-18). Dette fører oss videre til mahragānāt og dens lignende oppstart blant grasrota i det egyptiske samfunnet.

¹⁸ Sangen “al-‘abd wa-sh-shayṭān”: <https://www.youtube.com/watch?v=3CJbOfq3Jhc>

Introduksjon til mahragānāt

Mahragānāt-musikk har flere likhetstrekk med *mulid trend* og denne sub-sjangeren kan som sagt ses å være mahragānāts forgjenger, til tross for at de har eksistert parallelt. De første mahragānāt-sangene kan spores tilbake til 2006-2007, og pioneren DJ Figo (dī jī figū) fra 'ashwā'iyya-området "madīnat a-s-salām", var en av de første som komponerte mahragānāt. Musikken var på mange måter resultatet av Figos interesse for DJ-yrket og hva som skjedde ellers i musikkverden.¹⁹ Videre fulgte andre artister, flere av dem var også fra "madīnat a-s-salām", og flere av dem samarbeidet med Figo. På denne tiden var det hovedsakelig to musikkstiler som dominerte i disse områdene, enten mainstream popmusikk alla f.eks. Amr Diab, eller tradisjonell sha'bī-musikk.²⁰ Til tross for at også den populære *mulid trend* kan ses å ha vært et alternativ, hvert fall et tilskudd til mer tradisjonell sha'bī, ser det ut til at det likevel var behov for noe som skilte seg ut enda mer.

Det kan her være nyttig å påpeke nøkkelementene som utgjør nettopp dette skillet. Mahragānāt-musikk kan nemlig ses som en slags musikalsk hybrid som blander musikkelementer fra ulike sjangre, som egyptisk sha'bī, vestlig hip hop og elektronika, samt reggaemusikk. I tillegg har noen av artistene i nyere tid eksperimentert med elementer fra musikktradisjoner fra ulike land som Iran, Spania og India, for å nevne noen (Jawad 2014). I og med at musikken er under en hyppig utvikling finner man stadig nye tilskudd til det opprinnelige lydbildet. Sjangeren er på mange måter fortsatt i etableringsfasen, og noen sanger kan derfor være vanskelig å definere som det ene eller andre. For eksempel brukes begrep som *electro chaabi*²¹ og mahragānāt om hverandre, selv om artister som faller inn under *electro chaabi*, eksempelvis Islam Chipsy ('Islām Shībsī), ikke vil kategorisere seg selv som en mahragānāt-artist. Hovedgrunnen til det er mest sannsynlig at Islam Chipsy hverken synger eller rapper i sangene og miksene sine. De består hovedsakelig av keyboard og elektronika-elementer, og særlig de senere år er han trolig mer å anse som en DJ innen elektronika-sjangeren fremfor mahragānāt. Jeg

¹⁹ Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

²⁰ Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

²¹ Her har jeg forholdt meg til slik begrepet oftest staves i media, og tittelen til filmen «Electro Chabi» fra 2013, regissert av Hind Meddeb. *Chaabi* er en annen stavemåte for *sha'bī*.

har valgt å konsentrere meg om noen av de mest representative artistene innen mahragānāt-bevegelsen, og vil nå gi en kort introduksjon av disse.

Artistene bak mahragānāt

DJ Figo kommer som nevnt ovenfor fra “madīnat a-s-salām” i Kairo. Dette området ligger i utkanten av hovedstaden, rundt en time unna sentrum. Det ble opprinnelig bygd av den egyptiske hæren etter jordskjelvet i 1992 (Elshamy 2013). “Madīnat a-s-salām” er et av de fattigste områdene i Kairo, med lavt utdanningsnivå og stor arbeidsledighet. Det har også et dårlig rykte på seg. Området er eksempelvis ofte assosiert med småkriminalitet og dopmisbruk. Rundt en halv million mennesker bor her og “madīnat a-s-salām” hevdes altså å være opphavstedet til mahragānāt.²² Figo er som nevnt ovenfor pioneren innen mahragānāt, eller i hvert fall én av dem. Nesten alle artistene har samarbeidet med og/eller blitt opplært av Figo på et tidspunkt, særlig i starten av mahragānāt. Deretter har de begynt egne karrierer bygget på mye av hans kunnskap og hans egenproduserte beats.²³ Figo var også en av mahragānāt-artistene, i tillegg til Sadat og al-Madfa‘giyya-medlemmene Diezel (Dīzil) og Knaka (Kanakā), som ble med på samarbeidet “Cairo Calling” med London-baserte Rinse FM, som jeg vil komme tilbake til senere. Han har i denne sammenheng reist og opptrådd i Europa, og samarbeidet med britiske elektronika-artister der. Figo har i tillegg musikalsk bakgrunn fra sin egen oppvekst hvor hans far var bryllupssanger i sha‘bī-bryllup. Dette var også hans eget yrke før han begynte som DJ og utviklet det som ble starten på mahragānāt-musikk.²⁴

Oka & Ortega (‘Ūkā & ‘Ūrtīgā), fra nabolaget “al-maṭariyya”, er trolig de mest kjente og populære mahragānāt-artistene innad i Egypt. De er svært attraktive underholdningsaktører, og har på mange måter oppnådd en slags stjernestatus i det egyptiske samfunnet. De er også kjent for å være de mest kommersielle av artistene og har vært med eller blitt brukt i reklamer for blant annet kjøttdeig, viagra, teleselskaper,

²² Innslag om mahragānāt (Journal Reporters): <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU>

²³ Fra intervju med Ferida Jawad

²⁴ Fra intervju med Ferida Jawad

o.l. Artistene beskriver hvordan det tidligere tok opptil syv måneder før en sang gjorde suksess, og hvordan kringkasting via reklame har endret denne prosessen for dem:

dilwa'tī mumkin ta'milhā fī 'i'lān marra waḥda li-'an 'inta bit'aruḥā 'alā kull i-n-nās
marra waḥda²⁵

Nå kan du fremføre (sangen din) én gang i en (reklame)annonse, og slik kan du presenterer den til hele folket, bare via den ene annonsen

I tillegg til ulike reklamekampanjer gjorde de stor suksess i filmen “Abduh Mūta”, til det kjente egyptiske filmselskapet El-Sobky Film Production, og denne bidro i stor grad til guttenes kjendisstatus. Filmen brukte Oka & Ortegas musikk, og det som senere ble en av de absolutt største hitene innen mahragānāt, “anā 'aṣlan gāmid”, var med på soundtracket. Oka & Ortega er også blant de artistene som i stor grad har fått innpass blant den øvre middelklassen i Egypt, og har opptrådd i flere forlovelsesfester, bryllup og TV-programmer for og blant eliten. På mange måter kan man si at duoen er de av artistene med størst underholdningsverdi innenfor Egypt.²⁶ Det gjenspeiles også i musikken og tekstene deres. Til tross for at det absolutt finnes samfunnsrelaterte og politiske aspekter i noen av dem, er det ikke nødvendigvis denne profilen guttene søker. Mange vil tvert imot hevde at de ser mer ut til å være motivert av penger og anerkjennelse i kraft av deres underholdnings- og markedsverdi.

På den litt andre enden av skalaen, med tanke på profilering, finner man Sadat, ofte akkompagnert med musikkpartneren og kompisen Fifty. Disse to representerer også nabolaget “madīnat a-s-salām” og er i likhet med Oka & Ortega blant de absolutt mest etablerte mahragānāt-artistene i Egypt. Sadat og Fifty (i noen tilfeller Sadat alene) har også samarbeidet med en rekke andre artister innen mahragānāt-sjangeren og egyptisk rap. Noen av dem er DJ Figo, rapper MC Amin ('Am Sī 'Amīn), Amr 7a7a (produsent av låtene), i tillegg til Filo (Fīlū) fra Aleksandria. De har også et bredt spekter av temaer i sangtekstene sine, hvor flere av dem inneholder klare politiske budskap. Eksempler er

²⁵ Videoklipp i ”The New York Times”: http://www.nytimes.com/2013/05/12/world/middleeast/egypts-chaos-stirs-musical-revolution.html?_r=2

²⁶ Forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

“ḥikāyat a-th-thawra”, “a-sh-sha‘b wa-l-ḥukūma” og “a-d-dustūr”,²⁷ for å nevne noen. I tillegg har de også mer lettbeinte sanger i form av mindre seriøse tekster og mer humor.

Til slutt har vi gruppen al-Madfa‘giyya, som også kommer fra “madīnat a-s-salām”, og som ble en del av mahragānāt-scenen kort tid etter DJ Figo og Sadat & Fifty. Vokalist og skribent av tekstene Knaka, samt produsent Diezel, var også med på samarbeidet med Rinse FM i London, som nevnt ovenfor (Elnabawi 2013). Tekstene til al-Madfa‘giyya inneholder både sosiopolitiske tema i form av politiske budskap og tema knyttet til utfordringer i hverdagen, mens noen er ”kun” ment som musikalsk underholdning. al-Madfa‘giyya, sammen med Sadat & Fifty, Oka & Ortega, og DJ Figo, er i følge Ferida Jawad, som har studert mahragānāt i overkant av tre år, de artistene som utgjør hovedlydbildene i Kairos mahragānāt-scene.

Sanger, stil og tema

I forhold til mahragānāt-sangene, samt innhold og språkbruk i disse, er det nyttig å se dem i lys av artistenes bakgrunn. Det er verdt å nevne her at mahragānāt-musikk er blitt spredd over hele landet og det finnes etablerte artister også i eksempelvis Aleksandria, i tillegg til at det finnes mange lokale utøvere i landsbyer og Egypt for øvrig. Likevel kan man si at musikkens kjerne og nøkkelpersoner er sentrert i Kairo, og har sitt opphav i storbyens *‘ashwā’iyyāt*, som blant annet nevnt ovenfor “madīnat a-s-salām”. I boken “Political Life in Cairo’s New Quarters” skriver forfatteren Salwa Ismail om fattige urbane ungdommers forhold til sitt nabolag. Hun mener at unge menn produserer en slags territorial identitet som *‘awlād al-ḥāra* eller *‘awlād al-ḥitta*, som på norsk betyr “sønner av området”:

This practice is grounded historically in the organization of the *hara* as a basic social and political unit. (...) Territorial markings are lines drawn in contest. Thus, to produce a territorial identity is to establish spatial title in relation to others, including the state (Ismail 2006:99)

²⁷ På norsk (i samme rekkefølge): ”Historien om revolusjonen”, ”Folket og regjeringen/styresmaktene” og ”Grunnloven”.

‘Ashwā’iyyāt-nabolagene fungerer på denne måten som en markør for sosial og politisk tilhørighet. Dette er et viktig element i flere av mahragānāt-sangene, da det er veldig vanlig å inkorporere navnet på området sitt i teksten. Eksempelvis putter Oka & Ortega inn “al-maṭariyya” i noen av sine sanger fordi de er fra dette nabolaget. Andre artister, som Sadat & Fifty, har en sang som heter “ḥikāyat ḥāratna”, hvor de forteller en historie fra sitt nabolag, nærmere bestemt sin gate, og nevner i andre sanger “madīnat a-s-salām”. Filo, som kommer fra Aleksandria, synger for eksempel i sangen “fartaka fartaka”: “min ‘alam al-‘iskandiriyya” (“fra Alexandrias flagg”). Slik markerer altså flere av artistene sitt opphav, enten ved å nevne stedsnavnet direkte, eller ved å inkludere hverdagshistorier og beskrivelser fra sine *ḥārāt*²⁸ i sangene. Det er her verdt å nevne at noen av sangene også snakker om Egypt som en samlet enhet, fremfor å fokusere på enkeltområder. Dette har som regel med konteksten i sangen å gjøre, og er å finne i sanger som “ḥikāyat a-th-thawra” (“Historien om revolusjonen”) og “a-sh-sha‘b wa-l-ḥukūma” (“Folket og styresmaktene”). Disse sangene er knyttet til forholdet mellom makten og folket, og utfordringer knyttet til situasjonen i landet i sin helhet, fremfor mer lokale forhold.

Identitetsmarkører er som vi ser en viktig del av mahragānāt-musikken. Med hensyn til fokus på konkrete nabolag og sanger om dem er det nyttig å påpeke at hverdagssysler og dagliglivet i *al-‘ashwā’iyyāt* fra begynnelsen av var meget sentrale temaer i musikken. Hvis man sammenligner tidligere sangtekster med de mer nylige ser man at tendensen til å snakke mer generelt om Egypt og statspolitikken er noe som trolig har økt i takt med populariteten, og musikkens voksende posisjon i samfunnet etter revolusjonen. I forhold til identitetsmarkører er det også verdt å legge til at flere av artistene nevner navnet sitt, eller navnet på gruppa de er medlem av, én eller flere ganger i løpet av sangene sine. Ofte blir navnene inkorporert i et par setninger som ellers ikke gir mening til innholdet i sangen. Dette henger sammen med utfordringer knyttet til kopirettigheter, og artistene vever altså seg selv inn i teksten slik at det skal være tydelig hvem som står bak produksjonen.

Viktigheten av å markere sangenes opphav ved hjelp av artistnavnene var særlig gjelende i begynnelsen av mahragānāt, da artistene var mindre prominente og selve

²⁸ Flertallsformen av *ḥāra*

produksjonen var relativt amatør-messig. I mahragānāt-bevegelsens oppstartsfase var de fleste av artistene tidlig i tjue-årene, og sangene kom i form av dataproduserte beats av dårlig kvalitet. DJ Figo beskriver begynnelsen på mahragānāt slik:

il-bidāya bit'āthā kānit 'alā *youtube* wi-'anā kunt ba' 'mil remixāt wi-zamān khāliṣ kunt *DJ*. (...) bi-ṣuṭfa kunt ba'bḥath 'alā *youtube* barnāmīg mathalan biya' 'mil remixāt fa-la'it barnāmīg 'ismuh «'assim group» wi-«fil *studio*». fag'a naziltuhum wi-shuft humma biya' milū 'ih gharbī wi-ruḥt matabba'uh sharqī fa-hiya gat hazz fī il-'awwal (...) ²⁹

Begynnelsen dens fant sted på youtube, og jeg pleide å lage remikser og for lenge siden var jeg DJ. Ved tilfeldighet søkte jeg på youtube etter programmer som for eksempel lager remikser, og jeg fant et program som heter “'assim group ” og “fil studio”. Plutselig testet jeg dem og så hva folk gjorde i vesten og anvendte det på østlig musikk. Så i begynnelsen var det et lykketreff...

I starten bestod sangene altså av ulike remikser laget i diverse musikkprogram, og hovedkanalen for musikken var youtube. Mahragānāt-musikk kan dermed anses som å ha vært undergrunnsmusikk. Det fantes ingen offentlig kanaler, hverken på tv eller radio, som spilte denne musikken. Derimot ble den spredd hovedsakelig gjennom youtube og via mobiltelefoner med blåtann, fra nabolag til nabolag.

Forholdene rundt mahragānāts fremvekst er på mange måter sammenlignbar med hip hop-bevegelsens oppstart i USA, særlig i tilknytning til sosioøkonomiske forhold og musikkens posisjon i samfunnet. I likhet med flere hip hop MC-er og sangene deres, hvor navnet på aktørene ble nevnt i tekstene for å markere kopirettigheter, ble mahragānāt, som vi har nevnt ovenfor, i begynnelsen hovedsakelig spredd på gatenivå gjennom uoffisielle kanaler. Artistene har dermed stått ovenfor samme type utfordring, og gjør det til en viss grad enda. Flere vestlig-produserte artikler skrevet om mahragānāt peker på nettopp hip hop-elementet i musikken, og parallellene mellom de to musikkstilene. Også scenenavnene til enkelte av mahragānāt-artistene gjenspeiler dette (Aala Fifty Cent er ett eksempel). Når det gjelder vokalen brukes som sagt både sang og rap i mahragānāt. I tillegg er mange av artistene flittige brukere av autotune. Dette gir musikken et særpreg man ikke finner i tradisjonell sha'bī-musikk, og er først og fremst inspirert av vestlig musikk, eksempelvis nyere hip hop og artister som Kanye West, Lil'

²⁹ Fra intervju med DJ Figo

Wayne, osv... Til sist bygger et av sammenligningskriteriene til hip hop på sangtekstene og det direkte sleng-baserte språket i disse.

Språket i mahragānāt-tekstene er skrevet og fremført på *‘āmmiyya*, og er preget av lokal sleng, samt ungdomssleng. Videre er språket i sangene ofte veldig direkte og “usminket”. Det vil si at de stort sett er skrevet ut ifra en muntlig sjargong, og det finnes få eller ingen elementer av *fushā* eller mer utbroderte stilarter hva språk gjelder. I tillegg finner man i tekstene også eksempler på krenkende tale i form av banneord, eller ord og uttrykk som for noen vil oppfattes som støtende. Også dette skiller mahragānāt fra tradisjonell sha‘bī i det at tekstene kan betegnes som mer vågale. Det kanskje mest bemerkelsesverdige eksempelet på dette er sangen “‘aḥā a-sh-shibshib dā‘a”³⁰ produsert av Amr 7a7a, Sadat og Figo. Sangen er trolig den første i egyptisk musikkhistorie som tar i bruk banneordet *‘aḥā*, som på engelsk ofte blir oversatt til *fuck* eller *shit*. Den har derfor blitt brukt som eksempel, både av vestlige forskere som argumenterer for musikkens råe og usensurerte stil, men også av kritikere innad i Egypt som ønsker å vise at mahragānāt-musikk er vulgær og støtende. Slik kan de støtte opp under de mange fordommene den står ovenfor. I følge Ferida Jawad overser disse kritikerne et viktig element i sangen, i det de ikke klarer å se forbi selve ordet *‘aḥā*. Den handler nemlig om at sangeren har mistet den ene kjippkjapp-sandalen sin, og han er frustrert fordi dette var hans eneste gave til eid. I lys av dette er sangen veldig dyster i det den peker på de store økonomiske forskjellene i det egyptiske samfunnet, og hvor enkle kår denne samfunnsgruppen lever under. I tillegg er det verdt å nevne at den «vulgære» språkbruken, i form av ord og uttrykk som *‘aḥā*, ikke nødvendigvis er like karakteristisk for mahragānāt som man kan få inntrykk av. Jawad hevder blant annet at enkelte artister, i tråd med at de har blitt mer bevisst på sin posisjon som forbilder for de yngre tilhørerne, har lagt om stilen til en viss grad i form av et mindre støtende ordforråd.³¹ Dette kan selvfølgelig diskuteres, da det finnes en rekke andre eksempler på ord og uttrykk som kan oppfattes krenkende, også i nyere sanger. Det er også åpenbart individuelle forskjeller fra artist til artist når det gjelder hvordan de anser sin egen rolle, hvilke budskap de ønsker å formidle og hvordan de ønsker å formidle dem. Alle er nødvendigvis ikke like opptatt av å være et forbilde. Likevel er det viktig å nyansere bildet, og ikke la én konkret sangtekst

³⁰ På ”godt” norsk: ”Shit, jeg har mistet kjippkjap-sandalen min”

³¹ Fra intervju med Ferida Jawad

representere hele musikkjangeren. Slike generaliseringer og fordommer mot enkelte samfunnsgrupper blir ekstra synlige innad i Egypt, og kan ses som en konsekvens av de store sosiale forskjellene i det egyptiske samfunnet.

Mahragānāt i et klassebasert samfunn

I tråd med at det egyptiske samfunnet er preget av store klasseskiller eksisterer det mange fordommer, spesielt blant de øvre sosiale lag, mot mahragānāt-musikk og artistene bak. Dette er som regel knyttet til negative forestillinger av stereotype ungdommer fra urbane lav-inntektsområder. Det er også helt i tråd med sha'bī-musikkens historie og de fordommene som har preget den. Noen av gjengangerne er at musikken er vulgær, tekstene er *kalām fādī* (meningsløse ord), den er komponert på en datamaskin fremfor klassiske instrumenter, og at sjangeren i det hele tatt ikke bør anerkjennes som ekte musikk. I denne kritikken tas det ikke høyde for alle variasjonene og nyansene i mahragānāt-musikken. I dag blir musikk ofte produsert, i hvert fall delvis ved hjelp av datamaskiner, og dette gjelder også flere av de mest anerkjente internasjonale artistene. Kritikken som linker mahragānāt-artistenes hyppige bruk av dataproduserte lydbilder med at de ikke har noe kunnskap om musikk er dermed lite nyansert. Det tas heller ikke høyde for at ikke alle som lager og synger mahragānāt-musikk benytter seg av dataverktøy som for eksempel autotune. Noen av dem, som Sadat og Figo, foretrekker å synge naturlig og har også bakgrunn som bryllupssangere før de begynte med mahragānāt.³²

Når det gjelder den personlige kritikken mot mahragānāt-artistene er de ofte stemplet som hasj-røykende *balṭagiyya* (lovløse pøbler), og mange ser ikke ut til å ville anerkjenne dem som artister i utgangspunktet. Derimot vil de kanskje heller bli sett på som unggutter, som roper og bråker via autotune, uten mål og mening. Man finner også kritikk mot scenenavnene deres, til tross for at de fleste ganske enkelt er guttenes kallenavn, og en måte å skille dem fra hverandre på. For eksempel heter fire av de mest kjente mahragānāt-artistene alle Muḥammad, og det må da ses som naturlig å velge ulike artistnavn for å representere seg selv (navnet "Muḥammad" er i tillegg relativt

³² Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

problematisk å kombinere med andre musikk-titler, som DJ og MC, med tanke på de religiøse konnotasjonene knyttet til det.)³³

Ut i fra den negative fremstillingen av både musikken og personene bak, særlig blant eliten i Egypt, vil man kanskje tenke at mahragānāt-musikk kun eksisterer og er aktuelt for de fattige urbane. Forholdet er likevel mer komplekst. De siste årene har musikken nytt økt popularitet, også på tvers av klasseskiller. I dag er flere av artistene svært attraktive som underholdning, også blant de rike, og blir leid inn til å opptre i forlovelses- og bryllupsfester på de dyreste hotellene i Kairo. Det kan altså se ut til at den øvre middelklassen, tross den gjengse oppfatningen av musikken som lavklasse-underholdning, i stor grad ønsker å feste til mahragānāt. DJ Figo beskriver denne endringen slik:

dilwa'tī ba'a ya'nī... humma ḥābbīn i-sh-shakl dah kulluhum. il-'awwal fanādi' il-khamas nugūm mā kānūsh biyihībū il-ḥāgāt dī fag'a ba'a lammā ittfaradit 'alayhum khalāṣ ba'a yishūfūhā fī i-t-tilivīziyūn (...) dilwa'tī mish 'ayb mish huwa fī i-t-TV khalāṣ bā'it ḥilwa.³⁴

Nå, altså, elsker de alle denne stilen, alle sammen. I begynnelsen likte ikke folk (som fester i femstjerners-hotell) det. Plutselig (...) så de det på TV, og nå er det ingen skam (rundt det) lenger. Er det på TV? Okey, da er det bra.

Denne utviklingen er interessant fordi det peker på at forholdet mellom eliten og mahragānāt-bevegelsen er svært ambivalent. Man kan høre musikken fra fine biler fylt med rike ungdommer, kjørende rundt i Kairos mest attraktive nabolag. De danser til den på fest, og betaler relativt mye for å leie dem inn til personlige feiringer og sammenkomster. Likevel er artistene langt fra akseptert som "likeverdige" av denne samfunnsgruppen. Ferdia Jawad kaller fenomenet av at den øvre middelklassen bruker mahragānāt i festlige sammenkomster for "*the rich people goes slumming for a night*".³⁵ Med andre ord ser det ut til å komme fra det enkle behovet om å slå seg ordentlig løs i ny og ne.

³³ Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15 på the Flemish Institute, Kairo

³⁴ Fra intervju med DJ Figo

³⁵ Fra intervju med Ferida Jawad

Et godt eksempel på den ambivalente posisjonen er hvordan musikken blir brukt utenom private fester og sammenkomster, eksempelvis på de ulike klubbscenene i Kairo. Et av utestedene hvor mahragānāt har blitt mye spilt, både live og via stereoanlegg, er nattklubben After Eight i downtown. Her kan man blant klientellet finne representanter fra de fleste samfunnslag. Samtidig må man betale et minimumsbeløp på 100/150 LE for å komme inn, og derav ekskluderer man automatisk størstedelen av byens aller fattigste innbyggere. Unge gutter fra 'ashwā'iyyāt har blitt nektet inngang på utestedet fordi de ser lavklasse ut. Paradokset er at det er nettopp disse ungdommene som i størst grad representerer mahragānāt-musikken, som ofte blir spilt på klubben for et svært ivrig og mottakelig publikum. En gang underskrivende var på After Eight spilte de monsterhiten "'anā 'aṣlan gāmid" av Oka & Ortega. Størstedelen av lokalet jublet så fort de hørte introen til sangen. En av dem jeg satt med fortalte at *"dette pleide å være fattigmanns-musikk, men slik er det ikke lenger"*. Utsagnet peker på at musikken i stor grad har blitt legitimert av den øvre middelklassen, men tilsynelatende gjelder dette altså hovedsakelig i festlige lag.

En annen nattklubb i Kairo, med en litt strengere policy hva gjester angår (jenter med hijab risikerer for eksempel å bli nektet inngang), er Cairo Jazz. Her spilles flere varierte musikkstiler og som regel har de ulike temaer og sjangre for hver ukedag. De fleste undergrunnsband har opptrådd på Cairo Jazz, med unntak av mahragānāt-artister. I følge Jawad vil de aldri få slippe inn og opptre der.³⁶ I denne sammenheng er det verdt å nevne at Cairo Jazz sto bak en markering mot trakassering som fant sted i operahuset i Kairo i desember i fjor. De samlet ulike artister, inkludert mahragānāt-artisten Sadat. Han skulle fremføre sin sang mot trakassering. Da det ble publisert at en mahragānāt-artist skulle komme og opptre ble det mye rabalder på eventets facebook-side. Mange var opprørte over at de hadde inkludert den form for artister, og igjen kom anklagen om at det er disse type unggutter som trakasserer i utgangspunktet. Det endte med at Sadat trakk seg fordi han mente han mest sannsynlig ville bli beskyldt for å stå bak dersom noen form for ugang eller problemer skulle oppstå under eventet. Med annonseringen av dette la han ut et klipp på siden fra en opptreden i et bryllup der han får med en gjeng

³⁶ Fra intervju med Ferida Jawad

unge gutter i publikum til å synge "Jeg skal ikke trakassere!". Poenget ble i stor grad oversett, og de fleste så ut til å være lettet over at han trakk seg.³⁷

Til tross for disse fordommene, som på mange måte gjenspeiler de sterke klasseskillene i Egypt, kan man på den andre siden hevde at populærkultur som mahragānāt, i tråd med sin voksende markedsverdi, kan åpne dører for nettopp klassereiser. I det minste er muligheten der til å bevege seg fra slummen til berømmelse og rikdom via ulike medier, selv om dette såklart kun gjelder et relativt lite antall individer. Man har for eksempel såkalte *balṭagiyya* som blir til filmstjerner, og mahragānāt-artister fra fattigstrøk som oppnår kjendisstatus og etter hvert er ettertraktet på underholdningsmarkedet, også blant eliten. Likevel er skillene mellom høy- og lavkultur, i tråd med de markerte klasseskillene som nevnt ovenfor, fortsatt svært gjeldende i land som Egypt. Dette kommer tydelig frem når man ser personer fra ulike sosiale lag bli satt i det offentlige medias søkelys. Som Hammond påpeker angående høy- og lavkultur-skikkelser i Midtøsten: "*whenever figures from poorer backgrounds reach prominence, their cultural background is highlighted by the media*" (Hammond 2005:24). Et godt eksempel er hvordan artistene blir fremstilt på TV i ulike talkshows. Særlig i begynnelsen av sine karrierer ble de invitert med i tv-programmer hvor de nærmest ble portrettert som utskudd.³⁸ Med andre ord var det en nysgjerrighet rundt disse fremmede ungguttene fra Kairos slum, og hva de gjorde i media. Siden folk fra disse lavinntektsområdene og folk fra den øvre middelklassen lever i så totalt forskjellige virkeligheter kan man se det som naturlig at de fremstod som såkalte utskudd. Likevel bidro også media til denne fremstillingen. Eksempelvis i et talkshow ved navnet "'ajrā' al-kalām" intervjues artistene Oka & Ortega, samtidig som det sitter en ukjent kritiker bak en skjerm og trykker på en knapp hver gang han reagerer på noe som blir sagt. Senere i programmet trer han frem og blir med i diskusjonen hvor han ytrer sin kritikk mot det de to unge artistene holder på med. Kritikerens, som forøvrig viser seg å være den kjente egyptiske komponisten Helmy Bakr (Ḥilmī Bakr), fremstår som mildt sagt respektløs ovenfor de to. Først gjør han narr av at guttene sammenligner musikken sin med rap og hip hop, og fnyser av Okas definisjon av rap. Bakr har en helt annet

³⁷ Fra intervju med Ferida Jawad

³⁸ Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

oppfatning av hva rap er, og hvor den kommer fra, og uttrykker dette på en relativt ufin måte:

Yā-gamā‘a nikhtishī rāb ya‘nī fann al‘ilqā‘ al-‘irtigāl ‘alā al‘ilqā‘ dah ma‘nā rāb (...) wa-rabbīnā yikhallīk matunshursh hādhā al-gahl ‘udām il-kāmīrā wa-‘irga‘ il-kitāb ‘izā kunt bita‘raf ti‘ra‘ ‘ashān ta‘raf rāb ya‘nī ‘Th...³⁹

Folkens, la oss være rimelige. Rap betyr kunsten av språklig improvisasjon. Det er betydningen av rap. (...) Og måtte Gud verne om deg, ikke spre slik ignoranse foran kamera. Gå tilbake til boka, hvis du kan lese da, og finn ut hva rap betyr...

Det kommer tydelig frem fra Helmys uttalselser hvilke fordommer han har mot mahragānāt-artistene, også utenom selve musikken de står for. Videre sier han at han ikke liker at disse guttene skal representere Egypts musikkbilde. Det er her verdt å nevne at Oka & Ortega fremfører tre sanger i løpet av ”‘ajrā‘ al-kalām”, og at til tross for at det til tider kan se ubehagelig ut å sitte der i studio lyser de opp og er tilsynelatende svært selvsikre i det de underholder med sine egne sanger.

Holdninger og fordommer

I mitt intervju med Ferida Jawad fortalte hun at det som dominerte hennes forskning og erfaringer rundt mahragānāt-bevegelsen mest var nettopp fordommer. Hun møtte generelt veldig liten forståelse for hvorfor dette området innen egyptisk musikk og kultur kunne være interessant i utgangspunktet, i tillegg til alle fordommene hun møtte basert på artistenes bakgrunn og rykte. Dette var i følge Jawad veldig frustrerende, men må også ses å ha fungert som en inspirasjon bak hennes bidrag til å nyansere bildet av mahragānāt-bevegelsen og dens opphav så mye som mulig. Det er også viktig å nevne at dette bildet er i endring. I Jawads artikkel i ”Afropop Worldwide”⁴⁰ skriver hun om hvordan artistene i mye større grad viser selvtilitt, både på og av scenen, i nyere opptredener, i forhold til hvordan de fremstod tidligere (Jawad 2014). Dette henger trolig sammen med at de for det første er blitt mer etablerte, og selvfølgelig stadig mer

³⁹ Innslag fra ”‘ajrā‘ al-kalām”: https://www.youtube.com/watch?v=mFFd_Jh4XYs

⁴⁰ Jeg har valgt å ikke nevne tittelen på artikkelen her siden forfatteren ikke skrev tittelen selv, og har uttrykt at misnøye rundt nettsidens valg av tittel.

populære. Men den kanskje viktigste faktoren i forhold til selvtiliten rundt sitt eget arbeid og fremførelse kommer nok som et resultat av ulike samarbeid og utveksling med europeiske aktører og artister. Eksempelvis under samarbeidet "Cairo Calling", mellom det Kairo-baserte plateselskapet 100 COPIES og den britiske kringkastingskanalen Rinse FM, dro guttene Sadat, DJ Figo, Diezel, og Knaka til England. Der fikk de samarbeide med ulike DJ-er og elektronika-artister, og de ble for kanskje første gang tatt seriøst som faktiske musikkartister da det ble vist en stor interesse for arbeidet deres. Poenget med prosjektet var nettopp å utveksle erfaringer og kunnskap rundt sin egen musikk, og å lære av hverandre. I regi av samarbeidet besøkte også de britiske artistene Kairo under D-CAF-festivalen våren 2014.⁴¹ På hjemmesiden til British Councils musikk-seksjon er mahragānāt-guttene presentert som profilerte og etablerte artister, med egen introduksjon og bakgrunnsinfo (ElNabawi 2013). Dette ligger langt unna hvordan de til nå har blitt presentert i media innad i Egypt.

Til tross for dette peker Jawad på at mahragānāt har blitt mer akseptert i etterkant av revolusjonen, særlig blant de intellektuelle. Dette har blant annet sammenheng med de politiske ungdomsaktivistene og deres samarbeid med mahragānāt-artister under og i etterkant av revolusjonen. Disse aktivistene har imidlertid, som nevnt tidligere, nå gått tilbake til seg og sitt. En økt interesse blant de intellektuelle stemmer i stor grad overens med mine egne funn. Blant annet omtalte en bekjent av meg, som for øvrig jobber som fotograf, at han ikke likte selve musikken, men fant fenomenet interessant fordi det er genuint og ekte *pop art*, som han kalte det. En slik innstilling blant de intellektuelle uttrykkes også i en artikkel jeg kom over på den uavhengige egyptiske nettavisen "Mada Masr". Artikkelforfatteren forteller om en samtale han hadde med en venn om mahragānāt;

My friend was complaining about how lots of downtown phony pretentious people (in other conversations we just call them intellectuals, but the first description is more accurate) are all thrilled and happy about mahragānāt music, with phony pretentious theories about how original it is, how brilliant and culturally strong it is (...) Unfortunately the phony people are right, and my friend, who spent his upbringing between Dubai and Heliopolis (a posh district of Cairo), is wrong (Andeel 2013).

⁴¹ D-CAF er betegnelsen for "Downtown Contemporary Arts Festival", som er en årlig festival og finner sted i Kairo.

Jeg vil hevde at dette kan fungere som et eksempel på at mahragānāt møter interesse og aksept blant flere intellektuelle i Egypt i kraft av å være et kulturelt og folkelig fenomen. Likevel er det fremdeles mange, slik som vennen beskrevet ovenfor, som ikke ser verdien i musikken i det hele tatt.

Min egen erfaring med hensyn til holdninger og fordommer blant de fleste egyptere jeg har snakket med er ganske i tråd med det Jawad påpeker; det finnes i stor grad en ovenfra og ned-holdning til mahragānāt-sjangeren og en viss uvilje til å i det hele tatt klassifisere den som "ekte" musikk, samt guttene bak som "ekte" artister. Personer jeg har snakket med har stort sett blitt overrasket når jeg har presentert mahragānāt som forskningstemaet mitt, men de har ikke utelukkende vært negativt innstilt. Da jeg for eksempel snakket med 'Umar, en bekjent av meg som tilhører overklassen i Egypt, fikk jeg overraskende positiv respons på temaet mitt. 'Umar har tidligere fortalt meg at han ikke deltok i revolusjonen, og at han unngår downtown-området så mye som mulig. Jeg gikk derfor ut i fra at han ikke hadde noe særlig forhold til mahragānāt, som i stor grad er knyttet til både revolusjonen og downtown, men tok altså feil. Tvert i mot syntes han det var veldig bra at jeg forsket på sha'bī-musikk som mahragānāt. Også andre av mine samtalepartnere har, i likhet med 'Umar, understreket at det kan være interessant å studere nærmere.

Til tross for at flere altså ser verdien i å forske på mahragānāt som et kulturelt fenomen har jeg møtt et flertall av motforestillinger når det gjelder selve musikken i seg selv. Jeg har hørt folk beskrive det de ser for seg som begynnelsen på mahragānāt som en ren tilfeldighet, altså ikke noe som er relatert til musikk talent eller en intensjon om å skape noe. En venn av meg, Bahā', tegnet et bilde av disse unge guttene og musikken deres som et resultat av at de befinner seg i en kaotisk virkelighet;

De bor i kaos, alt rundt dem er kaotisk, klesstilen er kaotisk, tankene kaotiske, osv...
Så gir noen dem en synt for eksempel og de begynner å plinge og lage noe kaotisk ut av det. De har ikke peiling på musikk, men lager noe spontant ut av det.

Ut i fra denne fremstillingen ligger det en tydelig forestilling om at mahragānāt-artister har lyktes helt tilfeldig, og ikke takket være sitt talent eller sine særegne kreasjoner. De burde således, ut i fra en slik tankegang, ikke anses som artister.

Et annet eksempel på denne holdningen ble belyst under en samtale jeg hadde om mahragānāt med Nirmīn, dialekt-læreren min. Vi diskuterte prosjektet mitt og jeg snakket om artistene. I denne sammenheng brukte jeg det arabiske ordet *fannānīn*, som betyr nettopp kunstnere eller artister på arabisk. Ordvalget mitt ble møtt med latter da hun ikke kunne forestille seg at mahragānāt-artistene kunne bli omtalt som *fannānīn*. Dette kan henge sammen med at det arabiske ordet *fannān*,⁴² i hvert fall tradisjonelt sett, gjerne har blitt knyttet opp mot mer prominente artister innenfor kultureliten, og er muligens mer anvendt i sammenheng med artister og kunstnere innenfor det man kan omtale som høykultur, slik jeg har diskutert ovenfor. Derfor vil det nok for noen, slik som i dette tilfellet, være litt motstridene å omtale en sha'bī-artist for *fannān*. Dette er imidlertid kun min personlige tolkning.

Vi har nå sett nærmere på mahragānāts posisjon i et klassebasert samfunn, og hvordan musikken er preget av fordommer. I tråd med dette har vi også konkludert med at mahragānāt kommer fra grasrota i dette klasse-samfunnet, og kan anses å være en del av egyptisk folkekultur. I lys av dette vil jeg nå se nærmere på de karnevalske aspektene ved mahragānāt, og knytte dem opp mot Bakhtin og hans teori om folkekultur og folkehumor.

Karnevalske uttrykk – Kreativitet og frihet i den uoffisielle sfæren

The time has come to mobilize the human imagination, show the alternatives to Control Culture, and develop Creative Cultures that thrive on diversity, freedom, and creativity (Montouri 2013).

Dette sitatet er hentet fra Alfonso Montouris artikkel "Creativity and the Arab Spring". Forfatteren beskriver de transformative øyeblikkene og bevegelsene som oppstår i det kontrollkulturer blir uutholdelige for folket. Med andre ord prosessene som settes i gang i det folk har fått nok, og ser muligheter for en alternativ verden med et alternativt

⁴² Entalls-formen av *fannānīn*

system. I dette rommet oppstår da en ny tid hvor folk ønsker å bryte med konformiteten og tenke selv, og dette gjenspeiles blant annet i kreativitet som motkultur. Kreativitet i denne sammenheng er hos Montouri blant annet knyttet til “å skape sitt eget liv”. I tillegg er den viktig i sin mer kunstneriske form, som vi allerede har sett i forhold til “latterens revolusjon”, og var et nøkkelement under den arabiske våren i Egypt. Mahragānāt-musikk var, som nevnt tidligere, en av mange kreative strømninger som markerte seg her, i tillegg til andre former for undergrunnsmusikk og gatekunst. Til tross for at musikken allerede hadde eksistert noen år i forkant var det først i denne spesielle konteksten den ble synlig, og fikk en arena i det offentlige rom. Populariteten og omfanget av musikken er blitt betydelig større de siste årene, sammenlignet med musikkens posisjon før den arabiske våren i Egypt. Ferida Jawad sier følgende i forhold til revolusjonens rolle for undergrunnsmusikk:

(...) *ṭabʿan i-th-thawra kānit muhimma fī ḥāga waḥda ʿin hiya fatahit il-bāb li-l-mūsīqā il-underground ʿillī kānit mawgūda min zamān fī il-balad, il-ḥāgāt kulluhā kān mawgūd lakin mā kānsh ʿanduhum makān li-yiʿaddimū fih il-mūsīqā. Wa-fī ʿawwal sanna baʿd i-th-thawra (...) faḡʿa il-balad kulluhā kānit makān.*⁴³

(...) Revolusjonen var selvfølgelig viktig for (særlig) en ting, i det den åpnet døren for undergrunnsmusikken, som allerede hadde eksistert lenge i landet. Alt fantes fra før, men de (artistene) hadde ikke noen arena hvor de kunne presentere den. Året etter revolusjonen var plutselig hele landet en arena...

Walid El Hamamsy & Soliman beskriver denne arenaen i kapittelet “The Aesthetics of Revolution” i boken “Popular culture in the Middle East and North Africa”. De viser hvordan Tahrir-plassen ble en scene for kreativitet og kunst, og hvordan enhver person plutselig kunne være en artist. Gatekunst var inntil revolusjonen et sjeldent syn i Egypt, og det spontane og naturlige uttrykket i gatekunsten på Tahrir-plassen endret måten kommunikasjonen foregikk mellom artister og massene. I det kunsten uttrykte det populære, og var skapt for og av massene, fikk den en helt ny dimensjon som stod i kontrast til den tradisjonelle og statlig godkjente, offisielle kunsten (El Hamamsy & Soliman 2013:251). Folket var nå inkludert, og ikke lenger redusert til passive tilskuere:

This was also one of the very few times when art represented and celebrated living people and not an abstract concept, be it a nation, a president, or a victory. The nation

⁴³ Fra intervju med Ferida Jawad

has moved from being an absolute concept into a physical lived space, and that shift was demonstrated in the protesters' direct engagement with that tangible space expressing their emotions artistically (El Hamamsy & Soliman 2013:251).

Man kan altså se revolusjonen, og det spillerommet den skapte, som et utgangspunkt for mahragānāt-musikkens utvikling og suksess. Videre hadde musikken flere år i forkant hatt spillerom i den uoffisielle sfæren av *‘ashwā’iyyāt*-nabolagene, der den originalt oppstod. Flere av mahragānāt-tekstene gjenspeiler nettopp dette uoffisielle livet til de urbane marginaliserte. Man kan videre se *al-‘ashwā’iyyāt* og det uoffisielle livet knyttet opp mot markedsplassens rolle under middelalderen, slik Bakhtin beskriver den. Disse områdene fungerer som et offentlig rom hvor folk er i interaksjon, i stor grad frigjort fra statens radar.

Markedsplassen og den frie talen

Markedsplassen var i følge Bakhtin en slags frisone, og det var her folket under middelalderen kunne opptre mer uavhengig fra den herskende klassen:

The marketplace was the center of all that is unofficial; it enjoyed a certain extraterritoriality in a world of official order and official ideology, it always remained "with the people." (Bakhtin 1984:153-54).

Til tross for at Bakhtin konsentrerte seg om markedsplassens funksjon under middelalderen, altså ett bestemt område i en bestemt tid, vil jeg hevde at det er mulig å overføre dette til eksempelvis Egypt og *al-‘ashwā’iyyāt*. Grunnlaget for dette er at det nettopp er den uformelle og uoffisielle sfæren som er viktig i Bakhtins analyse. Man kan dermed bruke markedsplassen som et mer abstrakt begrep, slik jeg har valgt å gjøre her.

Som vi har sett oppstod mahragānāt i sfæren av disse uformelle strøkene. Muligheten myndighetene har til å kontrollere og overvåke aktiviteten i *al-‘ashwā’iyyāt* er begrenset, og dette er utgangspunktet for det "frie spillerommet". Det finnes eksempler på statlig overvåkning, også i disse områdene av Egypt, men de kan likevel ses å være mer eller

mindre autonome og uregulerte. I tillegg kommer forlengelsen av dette igjen gjennom internett, som kan tilby ytterligere frihet og spillerom. Mahragānāt har med andre ord vokst ut i fra "materien" av den uoffisielle sfæren, både i den fysiske betydningen i form av *al-‘ashwā’iyyāt*, men også den mer abstrakte frisonen, i form av programmer og kanaler på internett.

Også sangtekstene må ses i lys av denne konteksten, og kan knyttes opp mot markedsplassen og "den frie talen" i Bakhtins analyse. Det folkelige og spontane talespråket som blir brukt i mahragānāt-musikk, er blant annet en konsekvens av dens uformelle natur. Man kan også trekke parallellene til det egyptiske språksamfunnet, med høy-varieteteten *fuṣḥā*. på den ene enden av skalaen, og lav-varieteteten *‘āmmiyya* på den andre. Språkbruken i mahragānāt-musikk, sett ut i fra en slik polarisering mellom høy og lav eller formelt og uformelt, vil kunne kategoriseres som uformelt og "lavt". Den inneholder også flere av de mer krenkende språkformene, som Bakhtin har beskrevet, i form av banning, besvergelses og andre støtende utsagn/ytringer. Eksempelvis i sangen "qīṣṣat al-kuffāḥ" (historien om strev og prøvelser), hvor Filo beskriver en ung mann som prøver å leve et ærlig og redelig liv, og alle prøvelsene han blir utsatt for av de som styrer. Gang på gang blir han sabotert av "guvernøren" og hans menn. I åpenlys frustrasjon bedømmer sangen det som må ses å være styresmaktene:

'intū garādil wi-lammāma wi-bitū' bawdra wi-barshāma wi-yarīt al-kayf min gībkum
la' kulluh bi-maṣrūf māmā (...) li-l-mabādī' 'uṣūl wi-naḥnu nifaḍḍal al'aṣl bin'amīl
mish bin'ūl 'amā 'antum kāwurkāt wi-kasr.

Dere er alle bøtter og søppel, og sniffer kokain og svelger piller. Skulle likt å vite hvordan dere betaler for det (ut av deres egen lomme), nei, alt er (nok) lommepenger fra mamma (...) Det finnes prinsipper og vi foretrekker genuinitet. Vi gjør handlinger, istedenfor å bare snakke, mens dere er sveklinger og billige...

Her må det så klart nevnes at mahragānāt-musikk og artistene på ingen måte er helt fritatt fra statlig sensur. I den autoritære og humorløse staten, som vi har sett tidligere i denne oppgaven, må også tilsynelatende uskyldige "tåper" tre forsiktig. Man kan derfor argumentere for at kontrollkulturen bidrar til å begrense det politiske aspektet ved musikken, og artistenes rolle som potensielle aktivister. I min oppfatning er dette, i den grad det er snakk om selvsensur, imidlertid mer å se som en "bedre føre var"-taktikk

fremfor et resultat av faktiske trusler mot mahragānāt og dens tilhengere. Jeg tror de i stor grad går under radaren rett og slett fordi de er avbildet og ansett blant eliten som useriøse "fjols", hvis eneste rolle er knyttet til underholdnings-verden. La oss nå se nærmere på nettopp underholdning, i form av festivitene knyttet til mahragānāt.

Festivitene

Ordet *mahragān*⁴⁴ betyr på arabisk festival, og dette i seg selv er en indikator på det festlige aspektet ved musikken. I Egypt kan ordet også brukes i en mer generell sammenheng, for å beskrive noe festlig og fargerikt: *"It's a colorful word that people use as slang when they are talking about something extravagant, loud, full of happiness, and sometimes extremely messy."* (Andeel 2013). Dette er beskrivelsen artikkelforfatter Andeel gir i sin tekst om mahragānāt, "You just got mahraganed: There's no getting away from the sound". Tittelen på artikkelen peker også på musikkens omfang.

Som tidligere nevnt er mahragānāts kanskje største scene innen bryllupskulturen, og denne har de seneste år også inkludert bryllup og andre storslåtte feiringer blant den egyptiske eliten. I et musikkinnslag fra filmen "qalb al-'asad", produsert av El-Sobky, ser man et eksempel på mahragānāts inntog blant de øvre sosiale lag. I klippet, som også fungerer som en slags musikkvideo til al-Madfa'giyya-sangen "'anā 'aṣlan gin", ser man mahragānāt-artistene danse og fremføre musikken sin til et overklasse-publikum. Det hele er lokalisert ved et herskapshus med en stor hage, et svømmebasseng og en scene. Medlemmene av al-Madfa'giyya opptrer på scenen med høyt energinivå, og etter hvert går også hovedrolle-innehaveren (Muḥammad Ramaḍān) rundt og får de litt mer stive tilskuerne til å danse i ekte mahragānāt-stil.⁴⁵ Det hele maler et bilde av mahragānāts effekt og festlige uttrykk, som ikke engang gamle menn i dress kan motstå. I en annen opptreden med Oka & Ortega på underholdningsprogrammet "lissa hanghannī", ser man artistene oppkledd i stilige dresser mens de danser og fremfører noen av sine største slagere. Også her er programledere og publikum tilsynelatende kun representanter fra

⁴⁴ Entalls-formen av mahragānāt

⁴⁵ Musikk-innslag fra filmen "qalb al-'asad": <https://www.youtube.com/watch?v=qGWn3Hdxo2c>

Egyptys overklasse. De gjør stor stas på artistene og publikum danser ivrig med til musikken.⁴⁶

Dette tar oss videre til et annet viktig element av mahragānāt, som kan knyttes til det karnevalske, nemlig det kroppslige uttrykket i form av dans. Et av kjennetegnene til mahragānāt-bevegelsen, i likhet med andre musikkstiler som for eksempel elektronika og trance i Europa, er det karakteristiske danseelementet. I tråd med musikken er mahragānāt-dansestilen preget av et høyt energinivå. Den har bevegelser fra mer tradisjonell sha'bī-dansestil, eksempelvis kniv/pinnefeking-dans og magedans, men er gjerne mer intens, og har også elementer som kan minne om vestlig trance-dans og break-dans. Det som er spesielt interessant i forhold til mahragānāt-dans er at det i stor grad er gutter og menn som dominerer dansesfæren. Tradisjonelt sett er dansing, særlig i bryllups-sammenhenger, mer eller mindre forbeholdt kvinner, men mahragānāt-dansen har nå gitt mennene en mulighet til å delta innen dette konkrete domene. Ferida Jawad beskriver dette som at dansen *"reclaims the social space of men in weddings"*.⁴⁷ Hun mener også dette har bidratt til å endre kjønnsroller i noen grad innen disse spesifikke domenene gjennom dans. På motsatt side har nå stadig flere jenter begynt å delta i mahragānāt-festivitene og dansesfæren i disse. Slik er inndeling mellom dans for menn og dans for kvinner ikke lenger like fastsatt.

Det kan også være spennende å se dette fenomenet i lys av Fiske og hans fokus på *body politic* og kroppslige nytelser, som vi har beskrevet tidligere i oppgaven. De unge mennene finner sin plass, og gjør det abstrakte fysisk gjennom dans. Dansen kan ses å representere et ønske om å delta mer aktivt i for eksempel ulike feiringer og festiviteter. Den kan også ses å representere muligheten til å uttrykke seg fritt og usensurert gjennom kroppslige bevegelser. Slik kan mahragānāt-dansen, i tråd med musikken i seg selv, fungere som en ventilering for folket og de som deltar i den. Kroppen og den "groteske" mahragānāt-dansen kan ses som den fysiske manifesteringen av ønsket om å uttrykke seg, og utfolde seg fritt, i en sensurert stat. Om man følger Fiskes kroppsprinsipp om kroppen som en arena hvor kamper om makt og maktundragelser finner sted, kan man argumentere for at den energiske mahragānāt-dansen kan ses som

⁴⁶Klipp fra programmet "lissa hanghannī": <https://www.youtube.com/watch?v=e5ktuj4BWGk>

⁴⁷ Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

en manifisering av motkulturen. Ut fra denne tankegangen kan man argumentere for at dansen er et kollektivt uttrykk, og kan brukes til å sende ut budskap man ellers ikke har midler til å annonsere.

Humor, selvironi og ambivalens

Karnevalet og de folkelige festivitene hos Bakhtin, sentrerte seg rundt latter og dens frigjørende rolle. I mahragānāt kan man finne flere latter-elementer og eksempler på satire, både i form av artige og folkelige uttrykk, men også i form av selvironi. Dette var også en viktig del av karnevalet, nemlig at alle var inkludert og alle var kandidater for latterliggjøring. I forhold til selvironi finner man et godt eksempel på dette i sangen "ḥikāyat ḥāratna" ("historien om gata vår") av Sadat & Fifty. Historien sangen beskriver er trolig hentet fra et mer eller mindre typisk sha'bī-nabolag, og begynner med at det er stor oppstandelse i gata. En rørlegger har banket opp en minimarked-ansatt. Deretter slår grønnsaks mannen krydder mannen, og slik fortsetter det. Stadig flere blander seg inn, og noen ender til og med opp på legevakten. Det hele fremstår som kaotiske og vilkårlige sammenstøt. Sangen oppsummerer det slik:

‘alashān ḥikāya ‘abīṭa kānū yirūḥ bibalāsh, ‘alashān ḥikāya ‘abīṭa kānū yirūḥ bibalāsh

Fordi det var en tullete historie, var alt for ingenting. Fordi det var en tullete historie, var alt for ingenting.

Med andre ord; alle banket hverandre opp uten grunn, og ingen har noen særlig verdi. Her ser man et eksempel på selvkritikk og selvironi idet Sadat & Fifty peker på kaotiske tilstander og overdreven dramatikk i sitt eget nabolag. Historien er fortalt på en morsom måte hvor det er lett å forestille seg kaoset utfolde seg, og stadig flere mennesker bli involvert. Sangen peker ikke på noen "utenfra", eller ber noen andre ta konsekvensene av dette dramaet. Tvert om belyser de deler av sitt eget lokalsamfunn og selvstendige aktører innad i det. Det er verdt å nevne at man ikke nødvendigvis må tolke historien som utelukkende morsom eller underholdende. Det er så klart også en mulighet for å se den i et negativt lyst, fremfor lett og oppløftende. Likevel vil jeg påstå at den bygger på

en latterliggjøring av "seg selv", samtidig som den avdekker usunne sosiale forhold i *al-‘ashwā’iyyāt* på en humoristisk måte.

En annen tekst som gir innblikk i lokalsamfunnet i *al-‘ashwā’iyyāt* er "'anā 'aṣlan gāmid" av Oka & Ortega. Her synges det om sjalusi og forbannelser innad i nabolaget, og artistene bemerker seg at den som gjør suksess må passe seg for "det onde øyet".

'aṣadt il-bāb wi-nāzil 'udām bayt il-gīrān wāhda 'amalitlī 'amal 'alā il-'arḍ wi-'alā il-ḥayṭān wi-'anā māshī wākhid bālī wi-'amalt fīh 'abīṭ maḍamansh 'illī yigrālī yumkin yigīlī 'afrīt (...) i-n-nās 'āiza 'īh i-n-nās bit'amil 'īh 'ayn ṣafrā wi-t-tāniyya ḥamrā 'ūlūlī 'amil 'īh yā-ṭāhira yā 'umm il-ḥassan yā 'umm il-ḥassan wi-l-ḥussayn

Jeg gikk mot inngangsdøren og kom til naboens inngangaparti (hus), noen hadde skrevet en forbannelse over meg, på veggen og på bakken. Jeg fortsatte å gå, mens jeg var oppmerksom og spilte dum (latet som ingenting). Jeg vet ikke hvem som gjorde det, men kanskje vil det bringe meg demoner. (...) Hva er det folk vil! Hva er det folk driver med! Det onde øyet her og det sjalu øyet der. Å, du hellige, Å, mor til Hassan, mor til Hassan og Hussayn⁴⁸

Vi ser også eksempler på religiøse konnotasjoner i denne mahragānāt-teksten, som kan minne om innholdet i *mulid trend*-sangene, i tillegg til at den viser til nabolaget som et sted hvor man ikke kan stole på hvem som helst, og må passe seg for at andre kan være ondskapsfulle og ha dårlig intensjoner. Man kan også bemerke seg ambivalensen knyttet til suksess og selvrealisering.

Når det gjelder ambivalens er det også flere mahragānāt-tekster som beskriver dette. Et meget godt eksempel er "mahragān 'anā" av Sadat, Fifty og Filo. Denne beskriver gjennomgående to sider av hva det vil si å være egypter. Eksempler fra teksten er; "Jeg er god. Jeg er ond. Jeg er modig. Jeg er en pingle.", og videre "Hei du der, som sover på fortauet, mens jeg tilbringer sommeren i Marina"⁴⁹, eller "Jeg er pøbelen i landet, jeg er soldaten som beskytter det". Sangen avsluttes med "Jeg er en tilskuer i VIP-loungen. Jeg er martyren hvis alt som er igjen av ham er et bilde". Man kan her se klare eksempler på motsetningene man kan finne i det egyptiske samfunnet. Denne sangen viser både ambivalensen knyttet til disse, samtidig som den avdekker de skjeve forholdene i form av klasseskiller, og folket mot makten.

⁴⁸ Hassan og Hussayn er barnebarna til profeten Muhammed.

⁴⁹ Populært feriested/by i Egypt

Et annet eksempel på avdekking av "falske" strukturer, og skjevheter i samfunnet, finner man i "fartaka fartaka" ("ødeleggelse, ødeleggelse"), av Filo og grupppen hans, "'ittiḥād al-qimma":

Fī i-d-duniya nās ta'bāna fī i-d-duniya nās murtāḥa wi-fīh nās mish 'āiza ta'īshhā wi-fīh nās wākhidhā siyāḥa (...) fīh nās rākibīn il-faras wi-hummā mish khayāla...

I verdens finnes slitne mennesker, og i verden finnes mennesker som er komfortable. Det finnes mennesker som ikke vil leve i den (verden), og mennesker som turnerer den (verden) (...) Noen folk rir hester, men de er ikke riddere...

Sangen viser både til de store forskjellene mellom folk, i tillegg til at den peker på at de som sitter på toppen ikke nødvendigvis er de rettmessige, eller de de utgir seg for å være. Ut i fra disse eksemplene fra mahragānāt-sanger ser man at tekstene både kritiserer strukturer innad i sin egen sfære, og de mer overordnede strukturene i samfunnet forøvrig. Forholdene blir belyst og avdekket ved bruk av både satire og besvergelses i form av den "frie talen".

Fjols blir superstjerner

Vi har ovenfor sett eksempler på ambivalensen knyttet til mahragānāt på tvers av klasser. Jeg vil nå fokusere på hvordan artistenes posisjon i samfunnet blir påvirket av dette. Det kan nemlig være svært interessant å se nærmere på mahragānāt-artistenes rolle som underholdere og utskudd, slik de ofte har blitt fremstilt av eliten og i egyptisk media. Vi har ovenfor sett de ulike fordommene musikken og artistene står ovenfor, og konsekvensene av dette. Blant annet at enkelt-sanger med vulgære uttrykk blir brukt som eksempel på hele sjangerens karakter, og at man overser viktige samfunnsengasjement initiert av artistene fordi de er forhåndsdomt som lovløse og ignorante unggutter. Likevel ligger det en helt klar ambivalens i dette bildet, sett i sammenheng med den økende populariteten på tvers av classeskiller. For det første, som vi allerede har påpekt, gir denne populariteten i form av den voksende markedsverdien til noen av artistene mulighet for å bevege seg "oppover" i hierarkiet. Større inntekt kombinert med opptredener både i filmer og ulike tv-programmer, i

tillegg til opptredener på dyre hoteller, gjør at artistene i mye større grad blir inkorporert i den offisielle sfæren. Dette gjelder særlig med tanke på den offisielle økonomien. I så grad er (noen av) artistene blitt mer “legitimerte” blant eliten, og opptrer som seriøse musikalske aktører både innad i Egypt, men også i utlandet. Noen av dem har til og med blitt superstjerner.

Likevel kan det se ut til å være vanskelig å bli frigjort fra sin kulturelle bakgrunn, som ofte trekkes frem i ulike medier. Nettopp her ligger ambivalensen i forhold til mahragānāt-artistenes rolle i samfunnet. Bakhtin beskriver karnevalets ambivalens der verden blir snudd på hodet, og fjols og tiggere blir kronet og hyllet som konger. Noen paralleller kan trekkes til mahragānāt-musikkens sfære, særlig med tanke på festiviteten. Til tross for at disse “utskuddene” produserer musikk for et populært TV-program, eller blir hyret til å opptre i et overklasse-bryllup, fremstår dette som kun å være midlertidige innpass blant eliten. Med andre ord får artistene ta del i det gode selskap, først og fremst på grunn av sin høye underholdningsverdi, men så fort festiviteten er over og vi beveger oss ut av “karnevalets sfære”, er superstjernene tilbake i sin rolle som “fjols”.

Et eksempel på dette så man i media da Oka nylig forlovet seg med den egyptiske sangerinnen og kulturprofilen May Kisab (May Kisāb), som kommer fra øvre middelklasse-bakgrunn. Forlovelsen deres ble mye omtalt og kommentert i egyptisk presse, og det var mye fokus på kritikk av Kisabs valg. Flere påpekte at hun burde ha giftet seg med noen mer passende, og at denne foreningen ikke ville være bra for artistens fremtid. Eksempelvis i artikkelen “‘asbāb inz‘āj jumhūr may kisāb min khuṭūbathā ‘alā al-muṭrib ‘ūkā” (“Grunner til at May Kisabs tilhengere er brydte over forlovelsens hennes med underholdningsartisten Oka”) henvises blant annet til hennes høye utdanning og kulturelle kapital, som står i kontrast til Okas bakgrunn og utdanningsnivå, som kun har fullført ungdomsskolen (Kāyrūdār 2014). Også på sosiale medier florerte kommentarer rundt foreningen av de to og mange var kritiske (‘Abd al-Muna‘m 2015).⁵⁰ Man kan tolke dette som at til tross for at de begge tjener godt og er profilerte kjendiser, strider et giftemål mellom to av såpass ulik bakgrunn på mange

⁵⁰ Se videoklipp med intervju: <http://www.el-balad.com/1482898>

måter med det som er sosialt akseptert i dagens Egypt. Man ser også nok et eksempel på medias sverting av denne samfunnsgruppen.

Det er i midlertid ikke bare media og eliten som bidrar til å skape det ambivalente forholdet mellom mahragānāt-artister og de øvre sosiale lag i Egypt. Noen av artistene ser selv ut til å være svært bevisste på sin egen rolle i dette forholdet. I en reportasje om Sadat & Fifty, følger en britisk reporter guttene i sitt eget miljø i “madīnat a-s-salām”, og man får et inntrykk av at de er svært stolte av sin bakgrunn. Når de snakker om forskjellene mellom å opptre i et sha‘bī-bryllup og et overklasse-bryllup, sier Sadat at han sjeldent synger live i sistnevnte, mens han alltid gir hundre prosent av seg selv i sha‘bī-sammenkomstene. Der legger han til og med ned mikrofonen i blant. Sadat ser på opptrednene i overklasse-bryllup som en jobb hvor han kan tjene gode penger. Bryllupsopptrednene i hjemstrøket derimot tar artistene mindre eller ingen penger for, da de anser dette som sin sosiale plikt og ikke en gig.⁵¹ En slik bevissthet rundt sin rolle og posisjon i samfunnet er også sentral for min videre beskrivelse av mahragānāt som motkultur.

Mahragānāt som motkultur

Vi har nå sett på mahragānāt-sjangerens opphav og beskrivelser av dens egenartede stil. Vi har også gitt en kort introduksjon av artistene bak, sett musikken i lys av sin posisjon i et klassebasert samfunn, samt sett på de karnevalske aspektene ved mahragānāt. Hva kan disse beskrivelsene videre si oss om mahragānāt-bevegelsens stilling i dagens Egypt, og hvilken innvirkning den potensielt kan ha som en motkultur i den humorløse staten?

La oss først se på mahragānāts potensiale i kraft av sin karnevalske natur. På mange måter kan man si at musikken utgjør en slags karnevalsk protest, i alle fall i de tilfellene den faktisk protesterer gjennom for eksempel ulike sangtekster. Ved hjelp av satire, latterliggjøring, og krenkelser avdekker den illegitime elementer i den autoritære staten.

⁵¹ Reportasje på youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=wGbYG41-6wU>

Den beskriver også sin egen samfunnskontekst og kultur, og understreker gode og dårlige aspekter ved disse. Fordi musikken har spredd seg på tvers av samfunnslag kan også dens budskap spre seg i større grad, forutsatt at tilhørerne lytter til og oppfatter dem. Mahragānāt viderefører de spontane, frie og kreative uttrykkene som har oppstått blant grasrota i samfunnet, og er i lys av dette en slags motkultur til den autoritære kontrollkulturen. Men i tråd med karnevalets begrensninger, som blant annet Lindahl har påpekt, er det nødvendig å belyse mahragānāts begrensninger knyttet til sin posisjon i den autoritære staten.

Det er viktig å understreke her at selv om mahragānāt kan ses å ha ulike karnevalske uttrykk, er dette kun ett element av musikken og kulturen rundt. Musikken, aktørene, tilhørerne og konsertene er ikke i utgangspunktet organisert som et karneval, og kan derfor ikke ses å befinne seg innenfor den strukturerte rammen Lindahl kritiserer. Likevel finnes det visse anledninger hvor mahragānāt kan sies å være satt i en slik etablert ramme, og disse er knyttet til festiviteten og mahragānāt-opptrednene. Mer konkret de organiserte fremførelsene som finner sted utenfor mahragānāts uoffisielle sfære av *al-‘ashwā’iyyāt*. Eksempelvis kan man argumentere for at en mahragānāt-konsert i anledning et bryllup blant den øvre middelklassen på mange måter finner sted innenfor satte rammer. Konseptet med at eliten bruker mahragānāt for å slå seg løs i festlige lag understreker den begrensede friheten og spontaniteten mahragānāt blir tilegnet i slike settinger. Hvis man tar utgangspunkt i Lindahls konklusjon om at slike midlertidige løsrivelser fra den etablerte orden kun bidrar til å forsterke de eksisterende samfunnsstrukturene vil mahragānāts spredning på tvers av klasser også kunne ses i et negativt lys. Tar man i tillegg med i beregningen at mahragānāt-musikk stadig blir en større del av mainstream-musikken, og stadig mer inkorporert i det offisielle markedet, er det vanskelig å se hvordan den kan ha en stilling i opposisjon mot den autoritære staten. Denne begrensningen er likevel kun knyttet til ett aspekt ved mahragānāts karnevalske uttrykk, og kan derfor ikke brukes som et fellende argument for musikkens uselvstendighet. I tillegg, som vi har sett ovenfor, velger noen av artistene å ta avstand innenfor en slik fastsatt ramme og markere sin motstand mot hierarkiet. Sadat, som velger å bruke playback i storslagne bryllup, mens han alltid gir sin beste live-versjon i sha‘bī-bryllup, tar på denne måten et aktivt valg om å distansere seg fra overklassen. Videre kan dette knyttes opp mot diskusjonen rundt populærkultur og

dens posisjon i samfunnet som enten en passiv mottaker, eller en aktiv aktør. Det kan se ut til at mahragānāt-musikk som et populærkultur-fenomen kan sies å være begge deler, avhengig av kontekst. På én side er musikken i flere tilfeller satt innenfor etablerte og formelle rammeverk, og er således nødt til å respondere med utgangspunkt i dette. Samtidig kan den innad i disse rammeverkene også både reagere og protestere, og således bør den ikke reduseres til å anses bare som en passiv respons på gitte strukturer.

Et annet viktig poeng er å ikke undervurdere verdien i løsrivelsen fra det etablerte, selv om det kun er midlertidig. Hvis man tar for seg mahragānāts frie tale og brudd på normen innenfor eksempelvis egyptisk musikk ser man at det i likhet med karnevalets ritualer tilbyr et alternativ til den eksisterende orden. Eksempelvis kan man argumentere for at mahragānāt-musikk under revolusjonen kunne fungere som et talerør for de mange stemmene som ikke lenger aksepterte den etablerte sannheten, og som ønsket å tale imot. Montuori har kalt en slik fase, som da de ulike opptøyene under den arabiske våren oppstod, for *a transformative moment*, og viser til de mulighetene som oppstår i det den gamle orden kollapser, og man begynner å tenke alternativt.

A transformative moment shows us that the order we take for granted is not the given and necessary and inescapable order. It is merely one order, and even if it is held in place with the barrel of many guns, it is still created by *somebody*, and serving *some* individuals and not others. The transformative moment involves a breakdown in the acceptance of that order. Suddenly that order does not seem necessary or inevitable at all. As one slogan of the Arab Spring clearly states: *The people want to overthrow the regime*. And a world of possibilities seems to open up (Montuori 2013).

Kanskje er det nettopp her verdien i musikken som en motkultur ligger, i det at den tilbyr en alternativ stemme til den etablerte samfunnsorden og kontrollkulturen. Montuori peker på det berømte slagordet fra revolusjonen i 2011; “a-sh-sha‘b yurīd ‘isqāṭ a-n-nizām” (“folket ønsker at regimet skal falle”). Mahragānāt-artistene Sadat & Fifty i samarbeid med Amr 7a7a og Figo, tar slagordet videre med sangen “a-sh-sha‘b yurīd khamṣa ginīh raṣīd” (“folket ønsker seg 5 pund telefonkreditt”), som er et slags ordspill på originalen. Tittelen spiller på at folket i det minste må kunne få nok penger til litt telefonkreditt. Igjen kan man se kreative måter å “leke” med den etablerte orden på, og tilføye den nye meninger og tanker. Det å kunne forestille seg alternative måter å

leve på, samt uttrykke ønsker knyttet til dette, må ses å være en viktig del i prosessen mot en mulig endring. Således må kreativiteten og budskapene i mahragānāt-musikk kunne tolkes å være en potensiell drivkraft for motstand mot kontrollkulturen og den etablerte samfunnsorden. Den kan fungere som et midlertidig alternativ, og et middel for en pause fra hverdagen. I forhold til hverdagen kan mahragānāt også ses å spille en mer konkret rolle i samfunnet, først og fremst i lokalsamfunnet. Jeg vil nå se nærmere på noen aspekter ved dette.

Mahragānāts rolle i lokalsamfunnet

Vi har allerede kategorisert mahragānāt som folke- og ungdomsmusikk, fra grasrota i det egyptiske samfunnet. I tillegg til den rene underholdningsverdien, samt de karnevalske aspektene, er det trolig blant grasrota den også har størst rolle og innvirkning. Denne innvirkningen skjer på flere ulike plan. Mahragānāt har for eksempel bidratt ved å tilby jobber til det uformelle arbeidsmarkedet i *al-‘ashwā’iyyāt*. Ferida Jawad peker på tre dominerende retninger unge gutter fra disse nabolagene kan velge å gå i fremtiden. I yrkessammenheng kan man stort sett enten velge å bli fabrikkarbeider, eller begynne med små-kriminalitet.⁵² Alternativet er at man blir medlem av en islamistbevegelse. Vi har tidligere sett utfordringene knyttet til selvrealisering og arbeidsledighet i det egyptiske samfunnet, spesielt blant de unge og fattige. Kort oppsummert er det få muligheter for arbeid, og enda færre valgmuligheter blant disse igjen hva gjelder ulike typer yrker. Mahragānāts rolle i denne situasjonen er altså at den har skapt en ny arbeidssfære, hovedsakelig knyttet til bryllupskulturen. Der man tidligere kun ansatte en enkelt DJ eller en artist som underholdning til bryllupsfeiring, har man i dag, takket være mahragānāt-musikkens enorme popularitet, stadig behov for flere hjelpere og ansatte. I bryllup hvor populære mahragānāt-artister opptrer kan det komme horder av mennesker for å se på. Dette krever større scener, mer utstyr, og dermed flere bidragsytere. I det hele tatt kan man si at mahragānāt er med på å både utvide og utvikle bryllupsindustrien i disse områdene.

⁵² Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

I tillegg til sosioøkonomisk gevinst, har man også den mer sosiale nytteverdien i mahragānāt. Med den store suksessen og utbredelsen musikken har oppnådd, for ikke å snakke om samarbeid og opptredener i utlandet med internasjonale artister, kan den blant sine tilhørere gi et håp om selvrealisering og en lysere fremtid. Artistene fungerer som forbilder for mange av de yngre guttene, og er et produkt av *al-‘ashwā’iyyāt* folk kan være stolte av. Jeg vil påstå at dette trolig vil kunne bli et positivt tilskudd for den oppvoksende generasjonen. Videre kan artistene også ha en positiv innflytelse blant de yngre tilhørerne i kraft av sin posisjon som rollemodeller. Som vi har sett er flere av artistene meget samfunnsbevisste, og ønsker å formidle ulike holdninger gjennom musikken sin. Ovenfor har vi for eksempel sett at Sadat bruker denne posisjonen til å spre budskap mot seksuell trakassering. Slike samfunnsengasjement bør trolig ikke undervurderes med tanke på hvor mange som hører på mahragānāt-musikk, og ser opp til aktørene innen denne bevegelsen. Det er kanskje innlysende at denne innflytelsen også kan ha en negativ effekt, alt etter som hva artistene synger og promoterer. I sangen ”al-wasāda al-khāliyya” for eksempel, av Oka & Ortega, oppfordres man nærmest til å rope etter og trakassere jenter. Refrenget lyder ”hātī būsa ya bit, hātī ħitta ya bit”⁵³ (gi meg et kyss jente, gi meg en ”bit”), og slikt innhold kan på mange måter bidra til å legitimere trakassering. Likevel er det mange positive og opplysende budskap i enkelte mahragānāt-sanger, og musikken har helt klart en stor potensiell innvirkning, dog først og fremst blant sine egne tilhørere innad i bevegelsen.

Utløp og ventiler

These kids know there are people in the country who are much richer than them, who don’t like them and think they are disgusting. They respond with insanely annoying music. It’s a generation of confrontation. It knows that something is not fair. For now the response is as sweet as music. Later it’s going to be more than that (Andeel 2013).

Uavhengig av hva som kan anses som positive eller negative bidrag til samfunnet hva budskap og holdninger gjelder er det, som nevnt ovenfor, viktig å ikke overse verdien i det å kunne uttrykke seg i det hele tatt innenfor den humorløse-staten. Vi har sett flere

⁵³ Ordet ”bit” er egyptisk sleng for ”bint”, som betyr ”jente”

eksempler på at Egypt er preget av kontrollkultur, og hvordan staten ønsker å dysse ned alt som taler i mot den og dens ideologi. Vi har også sett humorens og kreativitetens viktige roller i kampen mot denne kontrollkulturen, i en hverdag fylt med frustrasjon og skuffelser. I forhold til dette er det viktig å igjen understreke et meget essensielt element av mahragānāt-musikken, nemlig det rommet den gir til utløp for tanker og følelser blant dem som mangler andre midler til å uttrykke seg. Ferida Jawad peker på viktigheten i forhold til mahragānāt som en ventil for frustrasjon og negative følelser, som ellers vil kunne manifestere seg i mer utagerende og voldelige former. Selv om musikken inneholder mange lettbeinte tekster og tilsynelatende trivielle tema, inkluderer den også dypere følelser, som ikke sentrerer seg rundt festligheter og glede. Dette må ses å være en viktig faktor i et komplekst og ofte motstridende samfunn.

Montuori, i sin artikkel om kreativitet og den arabiske våren, peker på kontrollkulturen som en nøkkelfaktor til hvorfor den arabiske regionen på mange måter har stagnert. I et samfunn hvor kreative uttrykk er så sterkt kontrollert vil en konsekvens bli at den generelle utviklingen blir hemmet (Montuori 2013). En slik tankegang er meget relevant i forhold til mahragānāt-bevegelsen og dens uttrykksform. Mahragānāts rolle i det egyptiske samfunnet må her ses i lys av sin "karnevalske natur", som beskrevet ovenfor. Festiviteter kombinert med kroppslige uttrykk og mye energi, samt den frie talen i kombinasjon med humor og satire, er alle elementer som bidrar til å skape et rom for et alternativ til den seriøse, sensurerende og autoritære staten. Mahragānāt-artistene, og musikken de produserer, kan således ses å være en viktig drivkraft i form av en kreativ motkultur.

Mangfold og utvikling

Som nevnt i metode-delen var en av de største utfordringene mine, i begynnelsen av forskningen, å skaffe meg en oversikt over mahragānāt-musikkbildet. Hva som kunne puttes i kategorien mahragānāt, og hvem som var de mest aktuelle artistene, tok lang tid å finne ut. I og med at sjangeren er i stadig utvikling, og fordi det eksperimenteres mye med både vestlig musikk, samt hentes inspirasjon fra andre østlige land som India og

Iran, er det heller ikke alltid mulig å fastslå at en sang eller en artist utelukkende tilhører denne sjangeren. Jeg har ovenfor beskrevet mahragānāt-sjangeren som en musikalsk hybrid, nettopp fordi den blander så mange ulike elementer fra forskjellige land og musikkstiler.

En viktig faktor i mahragānāts utvikling er nye produksjonsmidler, som et resultat av den voksende populariteten. Jeg har tidligere omtalt det egyptiske plateselskapet 100 COPIES sitt samarbeid med london-baserte Rinse FM. Under en slikt samarbeid kan artistene på mange måter få et mer profesjonelt forhold til musikken sin i kraft av at de blir tatt seriøst, og at andre internasjonale artister ønsker å lære elementer av deres spesifikke musikkstil. I tillegg er det verdt å nevne at mahragānāt-musikk stadig mer blir plukket opp av mainstream media som TV, musikk og radio. Der det tidligere var uaktuelt å spille mahragānāt på radio har sjangeren i dag sin egen sendetid, hver lørdag på Nile FM. Filmindustrien og reklameindustrien har brukt mahragānāt-sanger som soundtrack til ulike filmer og serier, i tillegg til at noen av artistene også har spilt inn egne filmer. Historisk sett er det en tradisjon innen masse-industrien i Egypt for å bruke hva enn som er populært, i dette tilfellet musikk, til å selge mer. Dette er og i tråd med hvordan populærkultur brukes av industrien i de fleste land. Det er også en indikator på hvor populært mahragānāt-musikk faktisk har blitt.

I tillegg til suksess og utvikling i form av å være et populært fenomen har det også skjedd en utvikling knyttet til mahragānāt-musikkens kvalitet og "stolthet". Plateselskapet 100 COPIES og produsent Mahmoud Refeat (Maḥmūd Raʿat) har spilt en viktig rolle med hensyn til mahragānāt-guttenes artistiske utvikling. I tillegg til å gi dem en mulighet for å spille musikken deres inn i et profesjonelt studio, og gi ut album, har Refeat også ifølge Ferida Jawad bidratt til å oppmuntre dem og gi dem selvtillit. Dette må ses å være særdeles viktig hvis man tar i betraktning mahragānāt-artistenes utfordringer i forhold til sin posisjon i det klassebaserte Egypt, og de fordommene de møter i samfunnet. Både de ulike internasjonale samarbeidene, og de nye produksjonsmidlene, har altså i tillegg til å bedre kvaliteten på produktene til mahragānāt-artistene, også bedret selvfølelsen og selvrespekten. Dette må ses å være et viktig grunnlag for den videre utviklingen av sjangeren.

I tråd med utviklingen har mahragānāt-bevegelsen også begynt å bevege seg ut av *al-‘ashwā’iyyāt*, og funnet plass i andre Kairo-områder, hovedsakelig downtown.⁵⁴ Her har de i nyere tid spilt på en rekke klubber og opptrådd på festivalen D-CAF, som jeg har omtalt tidligere. I tillegg er det i downtown 100 COPIES-studioet er lokalisert. I denne sammenheng er det verdt å gjenta at min personlige erfaring er at mahragānāt-musikk stort sett er å høre overalt i Egypts hovedstad. Hvor enn jeg har beveget meg rundt i Kairo har det blitt spilt mahragānāt et sted i nærheten. Enten i taxien man befinner seg i, eventuelt fra en nabobil eller motorsykkel, eller fra kiosker og bare fra mobiltelefonen til en på gata. I noen tilfeller via flere av disse kanalene på en og samme tid. Jeg tror jeg trygt kan si at i løpet av de månedene jeg bodde i Kairo, gikk det knapt én dag uten at jeg hørte mahragānāt-musikk runge fra gatene. Dette i seg selv vil jeg påstå er et tydelig eksempel på mahragānāts suksess og spredning utover *al-‘ashwā’iyyāt*. Det er her viktig å understreke at den på ingen måte har beveget seg bort fra sin originale sfære, den har helt enkelt bare utvidet den.

Kan mahragānāt-musikk ut i fra dette ses å være nærmere en reell innvirkningskraft i den humorløse staten? Bassem Youssef tror ikke humoristiske uttrykk og satire, med andre ord det jeg i denne oppgaven har valgt å betegne som uformelle og karnevalske protester, i seg selv kan styrte et regime. Han peker på at dette er et slags glorifisert bilde av humorens rolle i samfunnet;

”I think that we would like to have a poetic fantasy that satires and jokes can really bring down governments, (...) I really don’t think this is true, but political satire just brings more people to the table” (Wolfe 2015).

Således må mahragānāt-musikk og lignende kreative uttrykk ses i lys av sine begrensninger, og det er viktig å ikke belage seg på en utopisk og unyansert tilnærming til folkekulturens potensielle innvirkning i samfunnet. Likevel vil jeg hevde den utgjør en viktig rolle som en del av motkulturen i dagens Egypt.

⁵⁴ Fra forelesning med Ferida Jawad 19.03.15. på the Flemish Institute, Kairo

Avslutning

Egypt befinner seg fremdeles i en tilstand av kaos og usikkerhet rundt fremtiden. I etterkant av revolusjonen i 2011 har det vært flere omveltninger og opptøyer, men landet forblir tilsynelatende en autoritær stat preget av kontroll og sensur. Mitt mål i denne oppgaven har vært å vise til at et populærkultur-fenomen som mahragānāt kan ses å ha en aktivistisk rolle og en potensiell innvirkning i samfunnet. Jeg har først beskrevet det jeg ser på som de humorløse aspektene ved den egyptiske staten. Slik har jeg dannet et bilde av det jeg har valgt å betegne som kontrollkultur i det egyptiske samfunnet. De aspektene jeg har trukket frem inkluderer blant annet den statlig-styrte pressen, statlig propaganda og forbud mot alternative røster i form av både seriøse og mer uformelle former for protester.

Videre har jeg utforsket de karnevalske uttrykkene i mahragānāt-musikken, og hvordan den i kraft av disse kan fungere som en motkultur i det humorløse Egypt. I forkant av dette har jeg gitt ulike eksempler på humorens og kreativitetens gjeldende rolle i det egyptiske samfunnet, noe som blant annet var svært fremtredende under revolusjonen. Jeg har valgt denne innfallsvinkelen som utgangspunkt for analysen min fordi jeg ønsker å belyse at mahragānāt-musikk, i kraft av å være et kreativt uttrykk med opprinnelse fra grasrota i befolkningen, utfordrer kontrollkulturen. Diskusjonen rundt populærkulturens og folkekulturens potensielle innvirkning på satte makt- og samfunnsstrukturer har vært en bakgrunn for min egen oppfatning av mahragānāts rolle i det egyptiske samfunnet.

I lys av denne diskusjonen har det også vært viktig for meg å belyse karnevalets grenser. Jeg følger Bassem Youssefs kritikk i at karnevalske uttrykk og protester, i form av mahragānāt-musikk, har en begrenset innvirkningskraft på samfunnsendringer ved at mye av dens kraft bunner i dens uformelle karakter. Man kan videre argumentere at for å kunne skape virkelige endringer i samfunnet så må aktørene innta mer formelle politiske rom, og i det karnevalet gjør nettopp dette vil samtidig dens uformelle eksistens og beskyttelse som et karneval opphøre. Dette fremstår som et paradoks.

Til tross for begrensningene har jeg forsøkt å vise til at mahragānāt-musikk kan ses å ha en viktig rolle i dagens Egypt. Den er heller ikke kun forbeholdt de uformelle og “useriøse” aspektene jeg har belyst i tilknytning til karnevaltoerien. Som jeg har forsøkt å vise til finnes også mer konkrete eksempler knyttet til mahragānāt-bevegelsen og dens innvirkning i samfunnet. Dette gjelder først og fremst i lokalmiljøet, hvor den blant annet har utviklet den uformelle arbeidssektoren og dermed påvirket også den uoffisielle økonomien innad i ‘*ashwā’iyyāt*-områdene. I tillegg vil jeg hevde at mahragānāt-musikk kan ha en potensiell positiv innvirkning på den oppvoksende generasjonen fattige urbane egyptere, i kraft av positive budskap, bevisstgjøring og nye muligheter for selvrealisering.

Til slutt har jeg forsøkt å vise til at mahragānāt også kan ses å være en viktig faktor i det egyptiske samfunnet for øvrig. Et av argumentene jeg har fremmet er at humor, satire og den frie talen kan fungere som en motgift, og en ventil, i et Egypt preget av kontrollkultur. Jeg vil påstå at uten kreativitet og midler til å uttrykke seg, mer eller mindre fritt, er det vanskelig å skape en ny og alternativ fremtid. Derfor er uttrykksformer som mahragānāt-musikk, i den grad de forblir frie, spontane og et utspring fra grasrota (nedenfra og opp), verdifulle faktorer i en slik prosess. Mahragānāt kan bidra til å skape mer rom for å bryte med den etablerte “sannheten”, og i dette rommet kan man lettere forestille seg alternativer til kontrollkulturen.

Med tanke på de endringene som har skjedd, og fortsatt skjer, innen mahragānāt-bevegelsen kan det være meget interessant å følge sjangerens videre utvikling. For eksempel ferden mahragānāt har tatt fra å være en undergrunns-sjanger til å bli stadig mer mainstream skaper nye problemstillinger og spørsmål knyttet til musikken, og artistenes posisjon i det egyptiske samfunnet. Temaer som autenticitet kan for eksempel være svært interessant å studere nærmere i lys av artistenes tilegnede kjendisstatus og voksende formue. Hvem opptrer i hvilke settinger, hva slags profil velger de, hvor ligger fokuset i sangene i forhold til tema og lignende, er spørsmål som kan være svært aktuelle å undersøke i tråd med denne utviklingen. Det er mange grunner til å tro at mahragānāt fortsatt bare er i barnestadiet, og i likhet med situasjonen ellers i Egypt er det vanskelig å spå hva fremtiden bringer. Én ting er hvert fall sikkert; mahragānāt-

musikk har beveget seg ut av den uoffisielle sfæren og blitt synlige på overflaten, og der kommer den trolig til å forbli en stund.

Kildehenvisninger

- ABOUBAKR, R. 2013. *The Role of New Media in the Egyptian Revolution of 2011: Visuality as Agent of Change* i: EL HAMAMSY, W. & SOLIMAN, M. 2013. *Popular culture in the Middle East and North Africa : a postcolonial outlook*, New York, Routledge, Taylor & Francis group
- BAKHTIN, M. M. 1984. *Rabelais and his world*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press.
- BAYAT, A. 2010. *Life as politics : how ordinary people change the Middle East*, Stanford, Calif., Stanford University Press.
- BENNETT, T. 2009. *Culture, class distinction*, New York, Routledge.
- BRUNER, M. L. 2005. Carnavalesque Protest and the Humorless State. *Text and Performance Quarterly*, 25, 136-155.
- DOSS, M. 2004. Cultural Dynamics and Linguistic Practice in Contemporary Egypt. *Cultural Dynamics in Contemporary Egypt*, 51-68. The American University in Cairo Press.
- EL HAMAMSY, W. & SOLIMAN, M. 2013. *Popular culture in the Middle East and North Africa : a postcolonial outlook*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group.
- FERGUSON, C. A. 1959. Diglossia. *Word-Journal of the International Linguistic Association*, 15, 325-340.
- FISKE, J. 1989. *Understanding popular culture*, Boston, Unwin Hyman.
- HAMMOND, A. 2005. *Pop culture Arab world! : media, arts, and lifestyle*, Santa Barbara, Calif., ABC-CLIO.
- ISMAIL, S. 2006. *Political life in Cairo's new quarters : encountering the everyday state*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KJUS, Y. 2004. *Karneval i kringkastingen: en studie av humorprogrammet ≈pen Post med utgangspunkt i karnevalets formspråk*, Oslo, Y. Kjus.
- KORANY, B. & EL-MAHDI, R. 2012. *Arab spring in Egypt : revolution and beyond*, Cairo ; New York, The American University in Cairo Press.
- MEHREZ, S. 2008. *Egypt's culture wars : politics and practice*, London ; New York, Routledge.
- MONTUORI, A. 2013. Creativity and the Arab Spring. *East West Affairs*.
- PETERSON, J. 2009. *a-sh-shabbāb al-maṣryyīn wa- 'aghānī al-mūlīd* i: "Cultural Practices of Arab Youth - Volume XIV 2009-2010"
- PETERSON, J. 2012. *Going to the mulid* i: SCHIELKE, J. S. & DEBEVEC, L. 2012. *Ordinary lives and grand schemes : an anthropology of everyday religion*, New York, Berghahn Books.
- POSTHOLM, M. B. 2010. *Kvalitativ metode*, Universitetsforlaget
- PUIG, N. 2006. Egypt's Pop-Music Clashes and the "World-Crossing" Destinies of Muhammad Ali Street Musicians. *Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture, and Urban Space in the New Middle East*. Le Caire, Egypt: American University of Cairo.
- RACY, A. J. 1981. Music in Contemporary Cairo: A Comparative Overview. *Asian Music*, 13, 4-26.
- SCHIELKE, J. S. & DEBEVEC, L. 2012. *Ordinary lives and grand schemes : an anthropology of everyday religion*, New York, Berghahn Books.
- SCHIELKE, S. 2009. Ambivalent Commitments: Troubles of Morality, Religiosity and Aspiration among Young Egyptians. *Journal of Religion in Africa*, 39, 158-185.
- STEPANOVA, E. 2011. The Role of Information Communication Technologies in

the “Arab Spring” PONARS Eurasia Policy Memo No. 159 May 2011
 STOREY, J. 2012. *Cultural theory and popular culture : an introduction*, Harlow, England ; New York, Pearson.
 SULEIMAN, Y. 2004. *A War of words : language and conflict in the Middle East*, New York, NY, Cambridge University Press.
 SWEDENBURG, T. 2013. *Palestinian Rap, Against the Struggle Paradigm* i: EL HAMAMSY, W. & SOLIMAN, M. 2013. *The Aesthetics of Revolution: Popular Creativity and the Egyptian Spring i: Popular culture in the Middle East and North Africa : a postcolonial outlook*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Nettsider

‘Abd al-Muna‘m, M. (2015) “bi-l-fiidiyyuu”‘ūkā”: may kisāb rafaḍat al-ziwāj minnī fī al-bidāya”, 12. April.

<http://www.el-balad.com/1482898> [lest 19.05.15.]

Andeel (2013) “You just got mahraganed; There’s no getting away from the sound”, 22. September.

<http://www.madamasr.com/sections/culture/you-just-got-mahraganed> [lest 14.10.14.]

ElNabawi, M. (2013) “Egypt’s Mahragan Music Mania; Meet some of the Major Players”

<http://music.britishcouncil.org/news-and-features/2014-03-20/egypts-mahragan-music-mania-0> [lest 12.03.15.]

Elshamy, M. (2013) “‘Mahraganat’: New Hybrid Music Wave Sweeps Egypt”, 7. Mai.

<http://www.al-monitor.com/pulse/tr/originals/2013/05/egypt-new-music-mahraganat-sadat-electro-shaabi.html#> [lest 27.05.14.]

Jawad, F. (2014) “Guest bloggers around the World: Mahraganat Musical Revolution in Egypt”, 12. Juni.

<http://www.afropop.org/18897/mahraganat-the-establishment-of-a-genre/> [lest 27.08.14.]

Kāyrūdār (2014) “‘asbāb inz‘āj jumhūr may kisāb min khuṭūbathā ‘alā al-muṭṭrib ‘ūkā”, 26. Desember.

<http://www.cairodar.com/378862/ع-خطوبتها-من-كساب-مى-جمهور-انز-عاج-أسباب/> [lest 19.05.15.]

Khalifa, A. (2014) "Path to sanity: Political humour in Egypt", 18. Oktober.

<http://www.dailynewsegypt.com/2014/10/18/path-sanity-political-humour-egypt/> [lest 21.03.15.]

Mackey, R. (2015) "Egyptian Police Attack Marchers Carrying Flowers to Tahrir Square, Killing Protester", 24. Januar.

http://www.nytimes.com/2015/01/25/world/middleeast/egypt-woman-is-killed-in-peaceful-cairo-protest.html?_r=0 [lest 05.02.15.]

Mohsen, A. A. (2013) "A Q&A with leading mahraganat singer Sadat", 18. April.

<http://www.egyptindependent.com/news/qa-leading-mahraganat-singer-sadat> [lest 15.10.15.]

Peterson, J. (2008) "Sampling Folklore: The re-popularization of Sufi inshad in Egyptian dance music", Januar.

<http://www.arabmediasociety.com/index.php?article=580&p=0> [lest 23.02.15.]

Peterson, M. (2012) "Can laughter change Egypt?", 21. August.

<http://www.commongroundnews.org/article.php?id=31904&lan=en&sp=0> [lest 21.03.15.]

Ross, A. (2014) "The Naysayers; Walter Benjamin, Theodor Adorno and the critique of pop culture", 15. September.

<http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers> [lest 10.09.15.]

Sussman, A.L. (2011) "Laugh, O Revolution: Humor in the Egyptian Uprising", 23. Februar.

<http://www.theatlantic.com/international/archive/2011/02/laugh-o-revolution-humor-in-the-egyptian-uprising/71530/> [lest 21.03.15.]

Turner, R. H. (2013) "Social movement", 26. Mai.

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/551335/social-movement> [lest 03.02.15.]

Wolfe, Alexandra (2015) "Bassem Youssef on Humour, Politics and Egypt", 13. Mars.

<http://www.wsj.com/articles/bassem-youssef-on-humor-politics-and-egypt-1426275764> [lest 03.05.15.]

Vedlegg

Intervjuguide (DJ Figo)

1. Bidāyat al-mahragānāt kānit 'izzayy?
Hvordan var begynnelsen av mahragānāt?
2. Līh 'ism al-mahragānāt bizḡabt?
Hvorfor akkurat navnet mahragānāt?
3. 'Īh al-mawāḏī' 'illī bitghannū 'anhā?
Hvilke temaer synger dere om?
4. Fī rayyak 'intū bitmassilū a-sh-shabbāb fī maṣr?
I din oppfatning, representerer dere ungdommen i Egypt?
5. Hal nū'a al-mūsīqā/stāylhā ittghayyar ba'd mā ba'aytū mashhūrīn?
Har musikkens stil endret seg etter at dere ble (viden)kjente?
6. Hal fīh 'ikhtilāf bayn lammā bitghannī guwa maṣr wa-barrā fī al-mahragānāt a-d-dawliyya?
Er det stor forskjell mellom når dere synger (opptrer) i Egypt, og når dere synger utenfor i internasjonale settinger?
7. Fīh 'ikhtilāf kabīr lammā bitghannī fī 'afrāḥ sha'biyya wa-'afrāḥ fanādi' khamas nugūm?
Er det stor forskjell mellom når dere synger (opptrer) i sha'bī-bryllup, og når dere synger på femstjerners-hotell?
8. Fī rayyak 'īh 'ahammiyyat mūsīqā al-mahragānāt fī maṣr?
I din oppfatning, hva er viktigheten av mahragānāt-musikk i Egypt?
9. Law fī yawm a-n-nās baṭṭalit tiḥibb mūsīqā al-mahragānāt hal tighayyar nū'a al-mūsīqā?
Om en dag folk sluttet å like mahragānāt-musikk, vil musikken endre stil?
10. Tiḥibb ti'ul 'īh li-n-nās 'illī bithāgim mūsīqā al-mahragānāt?
Hva ønsker du å si til motstanderne av mahragānāt-musikk?

Intervjuguide (Ferida Jawad)

1. 'Īh il-ḥāga 'illī shadditīk 'ashān tī'amlī baḥṭh 'an al-mahragānāt?
Hva var det som oppmuntret deg til å forske på mahragānāt?
2. Fī rayyik 'īh sabab a-sh-shuhra al-kabīra li-l-mahragānāt?
I din oppfatning, hva er grunnen for mahragānāts store spredning/berømmelse?
3. 'Īh 'akbar fī'a 'umriyya wa-igtimā'iyya bitisma' al-mūsīqā dī?
Hvilken aldersgruppe og samfunnsgruppe hører mest på denne musikken?
4. 'Īh al-mawādī' 'illī bitghannū 'anhā 'aktar?
Hvilke temaer synger de (artistene) mest om?
5. Hal a-th-thawra kān līhā dūr fī shuhrat al-mahragānāt?
Hadde revolusjonen en rolle i spredningen av mahragānāt?
6. Fīh rayyik mumkin kalimāt al-mahragānāt muta'allīqa bi-s-siyāsa li-daraga kabīra?
I din oppfatning, er mahragānāt-tekstene i stor grad knyttet til politikk?
7. al-Gharāḍ a-s-siyāsī kān mawgūd 'abl a-th-thawra walā gah ba'dhā?
Fantes et politisk mål (med tekstene) før revolusjonen, eller kom dette først etter den?
8. Hal kalimāt al-mahragānāt 'aktar irtigāliyya walā biyifakkarū fīhā katīr 'abl mā biyiktibūhā?
Er mahragānāt-tekstene mest spontane eller tenker/reflekterer de (artistene) mye over dem før de skriver dem ned?
9. Fī rayyik 'īh 'ahammiyyat 'aw dūr al-mahragānāt fī al-mugtam' al-masrī al-youmīn dūl?
I din oppfatning, hva er viktigheten eller rollen til mahragānāt i det egyptiske samfunnet i disse dager?
10. 'Intī shāyfa 'innuh shuhrat al-mahragānāt hatazīd wa-tantashir fī al-mustaqbal?
Tror du at populariteten til mahragānāt vil øke og spre seg i fremtiden?

Et utvalg sangtekster

Destruction destruction (fartaka fartaka)

Filo og ittiḥād al-qimma

Raise your hands up high if you are bothered your mind will be clear
The sumit came and will be broadcasted, don't drive against the "flow"
Fartaka fartaka the drums and the saksaka
Fartaka fartaka planning with details
Fartaka fartaka we're coming back to cause disturbance

Drown me in some water, wake me up and force me to open my eyes
I will give you I will give you (.....) and then I come back to say this is a lot
It's not about one person participating, and dismissing you
In the name of the sumit and Alexandria's flag

I will make an advertisement on the billboard that has on it "A nice morning"
Listen to our words on the billboard because I will see if I'm being heard
Raise your two hands up and say "come on come on come on"
Clear the way and stop being bold and listen to the owners of the field/arena

In the world there are tired people,
In the world there are people who are comfortable
There are people who don't want to live in it,
And there are people who are touring (it)

Adam went down to earth because he picked an apple
Why doesn't anyone like their condition and everyone is objecting

In the world people raise their eyebrows because someone is drunk and not sober
Go away, don't walk next to him unless you will become like him and get upset
Someone is addict and (...) and someone who is burned and hidden (from bad stuff)

You lost your health when you are not appreciative
Days are draining one's energy and friends don't back you up
You feel loneliness while you are alone at night
Your friend trades you for a girl, your friend is not there when you need him

My friends don't shed a tear, even if they see me dead
You keep talking and saying she's like a blind buck (cat)
We can split you in half, we have sharp knives

People before you were arrogant and we were humble and then we said come (down)
We went down and accomplished, and the others just kept talking empty words
Your money won't make them call you a real man
It's your deeds only and accomplishments for you this is the best case

Some people ride horses and they are not knights
You who have a lot of small money, wear shirts and a jacket
Walk in your own pace and strut, say good morning to your neighbourhood
But your life is not immortal, always remember your God
If you swim in poverty, you will live long

The train moves on rails, feel and wake up you people!
Someone comes to throw it, going around everywhere, even in the small allies
Every two minutes you hear him make a noise in any direction
And who's heart lives right beside the wall, he can go on

Earning bread, working overtime that exceeds what people are familiar with
Go away, or I'll strike you with the electric shock machine,
Or I'll strike you with automatic weapon/guns
We will say "The flag of Alexandria, we are young people who challenge fear"

El-Tuni will go in to sing and make you go crazy (?)

And this life is a story and everyone has his own (story)
And those people my son, are not waiting for someone to push them
Why are you tough with one another
We became like fish and we eat ourselves, nothing is left
Here is a lot of money, but with a little we are not satisfied
Everyone is running after the idea that the age of love has already passed
Everyone is running after the idea that the age of love has already passed

Fuck the slippers got lost ('aḥā a-sh-shibshib ḍā'a)

Amr 7a7a, Sadat og Figo

Respectable gentlemen, Respectable listeners

Young palistinians, al-hamaasa, Greeting for uncle Hamdy, wake up ya basha

Fuck him (give give him) Fill up the backpack for him, I'm extremely high

Fuck him (give give him) Fill up the backpack for him, I'm extremely high

Fuck him (give give him) Fill up the plastic bag for him, I'm hilariously high

Fuck him (give give him) Fill up the plastic bag for him, I'm hilariously high

Fuck the slippers got lost, Fuck it had a toe-string

Fuck the slippers got lost, Fuck it was still new

Fuck it was for the Eid

Fuck the slippers got lost, Fuck it had a toe-string

Fuck the slippers got lost, Fuck it was still new

Fuck it was for the Eid

From The Obscene Three, they say they are children (pure)

They said where to go

They are champions, champions over who? You Pimps are screwing me over

Come to see The Three, they are righteous

Ya Hamasa, Life is astonishing and strange

It means I will wear a hijab

Ya Kimo go to your mom, or fold your sleeves

The young kid, Mikha, his love is increasing

During love remember us

We don't imitate anyone except ourselves

During love remember us

We don't imitate anyone except ourselves

Over my head there is a feather (I'm the sultan)

Anyone who serve shisha

Over my head there is a feather (I'm the sultan)

Anyone who serve shisha

The life (age) wants the person to be strong

The life (age) wants the person to be strong

I lost my mind, throughout my life I'm like that, lonely

Yalla, get up!

Go ya Raha, you strong one!

I can't live any longer, I can't sleep any longer

Wake me up with some hashish, and afterwards the pills

Wake up (...)

(...) in any place

Tonight is Eid, friends of Muhammed Waheed

The king of music

We will greet Timo, (...) and we will tell him about shaykh Khalil

You young palestinian

And thank you for your listening

I can do catcalls, but not harrass ('a'ākis 'ah, 'ataḥarrush lā)

Amr 7a7a, Sadat og Fifty

I'm not lying I'm saying the truth

I can say things/do catcalls but I can't harrass

Our campaign's slogan is: We protect her and not to harrass her

Our campaign's slogan is: We protect her and not to harrass her

I'm not lying I'm saying the truth

I can say things/do catcalls but I can't harrass

Because manliness depends of intention

Because manliness depends of intention

What's wrong with living in safety

And the girl can walk everywhere

What's wrong with living in safety

And the girl can walk everywhere

Every man is capable (of this)

Why not take the time to think a little

Every man is capable (of this)

Why not join each other's hands

We oppose to sexual harrasment

We oppose to sexual harrasment

We oppose to sexual harrasment

Raise raise raise raise

The slogan: I shall not harrass, the

Girl's protection is my duty

Wake up your manliness (Be a man) and sober up!

I'll go right (behave) according to what's proper

Even the catcalling, I won't do it

Even the word(s) is not necessary

Who will carry the guilt of sexually harrassing them (our girls)

When they walk scared

You have to sober up guys!

Or you are not egyptians

Manliness was never (...)

Guilty? Yes for sure you are

if you say she's is wearing so and so

It's your duty to protect her

You shouldn't blame her

Now say out loud "I got it, and from now on I will protect the girls"

Now say out loud "I got it, and from now on I will protect the girls"

Our campaign's slogan is to protect her and not harrass her

Nobody should get upset with me or blame me

All I'm saying is that we should respect the girl a little

All I'm saying is that we should respect the girl a little

The song of me (mahragān 'anā)

Sadat, Fifty, Filo og Amr 7a7a

Not reasonnable – not responseable – not wasted – not drunk

Whoever wants me or 7a7a please talk to the worldknown Sadat

Give him a ring on his phone

I just finished the su7ur

I ate youghurt and cheese and beans (fuul)

Not reasonnable – not responseable – not wasted – not drunk

I don't know anything except the good and right things/habits (essentials)

I don't know anything except the good and right things/habits (essentials)

I'm right I'm a guy I'm cool

I don't know anything except the good and right things/habits (essentials)

Not reasonnable – not reasonnable – not wasted – not drunk

All my life I've been doing the right and good things (essentials)

I don't know anything about arrogance

My one half is laughing the other one is sad

I'm the **ghost** (cool thug), I'm Van Damme

I'm good I'm evil I'm courageous I'm a coward

I'm the biggest business man

I'm the one letting neglecting my children (letting them be on their own)

I'm the egyptian who got betrayed

I'm the nationalist who got humiliated

I'm the archived files which got revealed

I'm the one with the empty words

Hey you guy, sleeping on the pavement

While I spend my summer in Marina

I'm the thug in it (the country)
I'm the soldier who's guarding it
Nothing is going in the right way (in this country)
Nothing is going in the right way (in this country)

I'm a poor guy driving the taxi
I'm the one who came from the opposite
I'm the one who's all words are meaningless/bullshit
I'm the one with my hand on the car horn
I'm the one who was living in it
I'm the one who was spending it (my life)
I'm the old woman that I'm helping to cross the road
I'm the old man who's retired and gets pension
I'm the old man who has lived in it
I'm the old man who's life passed by worthless
I'm a pretty girl that they harass
I'm a good idea they killed
I'm the truth they hanged
I'm the dancer they threw money on

Not reasonable – not reasonable– not wasted – not drunk
All my life I've been doing the right and good things (essentials)
I don't know anything about arrogance

If there's a true word I have to say it
If there's a true word I have to say it

I'm the family in the ghetto/hood
I'm the culture and the civilization

I'm the kid carrying the stone
To the last floor of the building
I'm the one graduating from the "working school"
I'm the wasted guy who has no future
I tried to trade and I didn't win
I played a game and I didn't lose
I went to so many places
I can't understand any country except my country
I'm the original egyptian
I'm always leaning for (heller mot) my country
I'm a supporter in the VIP lounge
I'm the martyr who all that remains of him is a picture

The story of our alley (ḥikāyat ḥāratna)

Sadat og Fifty (med Mishu)

A voice coming from afar

People are saying "there is something new (something is happening)"

A voice coming from afar

People are saying "there is something new (something is happening)"

Sadat w fifty w Mishu al hawit

I'm playing backgammon in our hood in a coffee shop next to my house

I looked and I saw a story that happened in our neighbourhood

I'm playing backgammon in our hood in a coffee shop next to my house

I looked and I saw a story that happened in our neighbourhood

A plumber grabbed a minimarket-worker and beat him up

And the tailor has his day off and the ironing guy is not working

The grocery man hit the guy selling the spices

The grocery man hit the guy selling the spices

He said: My right will not go away, I will have to take a revenge

I will keep shooting fire and I will cause damage

I will keep shooting fire and I will cause damage

The carpenter is not taking days off

He's just standing in the middle

The carpenter is not taking days off

He's just standing in the middle

And the cars are beeping: Please give us a way Mr. Engineer

The mechanic and the painter went to the intensive care

Because it was a silly story it was all for nothing (they went for free)

Because it was a silly story it was all for nothing (they went for free)

I'm coming to say compliments at any place I can handle

I'm coming to say compliments at any place I can handle

We come back to our neighbourhood and the gahtering in our alley

We come back to our neighbourhood and the gahtering in our alley

And the driver interferred and he beat up the barber

He and one of his friends beat him up so bad

And the driver interferred and he beat up the barber

He and one of his friends beat him up so bad

The tailor emerged with the blacksmith

So many people in the street and the whole day is conversations

So many people in the street and the whole day is conversations

-

The gaz seller he hit a glass store

The blacksmith and Amad kept shooting fire on the doorman

The Zanaty family got so many numbers on the gazmaty family (skopusser/maker)

(dvs. De fikk mange med seg til å sloss mot den andre familien)

The milk man and 3adil, the clockworker interferred,

I'm coming to give compliments and hold my mike and handle

The postman was passing by and he was going to calm it down

The postman was passing by and he was going to calm it down

He (the postman) grabbed the doctor and hit his assistant

He (the postman) grabbed the doctor and hit his assistant

Then something confusing happened without explantation or blood

Suddenly my little brother told me: Wake up man!

Then something confusing happened without explanation or blood

Suddenly my little brother told me: Wake up man!

What were you dreaming about? You made the people come and gather.

What were you dreaming about? You made the people come and gather.

The story of the revolution (ḥikāyat a-th-thawra)

Sadat, Fifty og DJ Figo

The word "nation" is precious for us

The word "nation" is precious for us

Mosque and church in the land of the Nile

Muslim og christian he's the original egyptian

Let me tell you the story of the revolution that turned things around for egyptians

Let me tell you the story of the revolution that turned things around for egyptians

It made everyone confused This revolution is for who?

It made everyone confused This revolution is for who?

It all started on the bridge (qasr al-nil)

And it's end? We don't know

It all started on the bridge (qasr al-nil)

And it's end? We don't know

Who started this was guys and girls who have seen torture from it

They went to demonstrate in Tahrir asking for change

From the bridge where it is all revealed they burned them with *molotof*
(flammebrenner)

From the bridge where it is all revealed they burned them with *molotof*
(flammebrenner)

So many young people are confused they hit them with snipers

They hit them with snipers

From the tale (of the old government) they have seen horrible things

They try to kill them with horses and camels
They try to kill them with horses and camels
They try to kill them with horses and camel
How many martyrs died in front of us?
How many martyrs died in front of us?
Crashing into them with cars
They tricked us and they removed the old regime
They told us everything will be better
And in the end everything was an illusion
And in the end everything was an illusion

We said it's a blackout and it will pass, and now we're back again facing the death
Guys and girls were tortured in front of us in the street of Muhammed Mahmud
College guys 100%
College guys 100%
They wished to live a good life
They did them unjust in front of the world
They said that they are thugs

Then they did unjust to the *meskeen* (the poor man)
If they steal the money of a single piece of bread
And the one who steals millions, they are calling him a good guy
And the one who steals millions, they are calling him a good guy

The fire in our hearts are rising after we wasted the martyr's rights
The fire in our hearts are rising after we wasted the martyr's rights
The fire in our hearts are rising after we wasted the martyr's rights

And whoever screams and ask for his rights they will beat him like a slave

And whoever screams and ask for his rights they will beat him like a slave
They will beat him like a slave They will beat him like a slave
So many words has been said and the old regime is still working
So many words has been said and the old regime is still working
What did we do with the blood of the victims?
The revolution has been poisoned in the end
The collection of the religious texts, You burned it down yourself you coward
The collection of the religious texts, You burned it down yourself you coward

I'm saying with a strong voice: For what reason did my brother die?

For what reason did my brother die?

Whoever is silent, why are you silent?

Your brother didn't die, or what?

Your brother didn't die, or what?

Your brother didn't die, or what?

Your brother didn't die, or what?

The empty cushion (al-wasāda al-khāliyya)

Oka & Ortega

Give me a kiss, girl, give me a piece

Give me a kiss, girl

My baby is wearing a hat and has a ribbon tied around her neck

She's eating a piece of chocolate and drinking mango juice with a straw

Back then, me and you were in heaven

Time used to go by second after second

What took us apart and away from each other?

What made us forget the best of times?

She's a master in looking cool, a master in being classy

Oh, people, she killed me with her style and left me on the floor and walked away

She brought me around with an onion

I couldn't even stand on my own two legs

The empty cushion is (...)

I remember back then I was young and there were pretty girls everywhere

The ones who sent you crazy, the ones who confused you

And the ones who made the unruly youth straight again

My heart chose Adara, who set my heart alight with a fire

They went crazy, were alight

The world keeps on turning but what's in it

You changed girl, why...?

We lived the best of memories

And then after age ran on and passed us by

That's it, the world is tired and with you

People are laughing at you and I'm crying

What's in him that's good? It's neither the bumper nor the car hood

Even the egg doesn't have a chick inside it

We're living and not dying

(Repetition of previous verses)

I'm really tough ('anā 'aşlan gāmid)

Oka & Ortega (med Wezza)

What do you want to be – exclusive and original

Behind you the East sees and feels safe in their jealousies

Come down from there and see the other guy

The original challenges, and we are with you

We don't intend to challenge the original by Telex

And I went with you to (Tahrir) square

I went for the front door and reached the front of the neighbour's house

And there, on the ground and the wall, someone had written my curse

Then I went on walking, took my attention somewhere else, and played the fool

I'm not sure who did it, but maybe it will bring me demons

So I took a different road to stick to my business – I'm just a guy who's going to work to earn his pay

What do people want! What are people doing!

The evil eye here, the eye of envy there!

Oh, Purity, tell me what to do, Oh mother of Hassan and Husayn

Oh, protect us from the eye's evils

The eye that doesn't wish well upon us, only evil

And the other is hitting – look above! – he's wishing me poverty

And we felt peculiar towards the people, after they were our base

I've got numbers of the crazy and the normal on my phone

People that make fun and curse

And people that are crazily thankful

(Wezza)

Someone's going on and on, and saying he's got this and that

Oh, what's that, one million one hundred – and he moves it beside him

People talk a lot, that's jealous talk

The irritating buzz in my head isn't going away, it's getting closer

I'm a crazy Rambler and I'm walking on

Walking in the light of God

And the one who is with his god

His life won't get lost in a day

Udrag fra to sanger av al-Madfa'giyya

Walking along the railroad (māshīn a-s-sikka)

Wake up, conscience, you make us lose our way and leave us in need

It no longer makes a difference to us, our nerves are like ice

Your situation, people, is no longer happy after you drank cups of bitterness

The train of life is passing by people lost between good and evil

How absurd, people are selling each other right and left

Instead of building and constructing, no, we aren't even alive

Wake up, conscience, you make us lose our way and leave us in need

(I'm) Fearful of tomorrow (khāyf min bukra)

I am the professor of your grandson

You benefit from my knowledge

I teach your history and deliver my message

I tell your story, but who tells mine

A student who wishes to complain, but cannot find someone who cares

In his country he is valued as a savage

I'm happy to pour out my heart because I'm comfortable talking to you

O mother, hug me, make me feel safe

The Worshipper and the Devil (al-‘abd wa-sh-shayṭān)

Maḥmūd Ḥussaynī

The first in love

In the name of God I started while I’m singing

Almighty God I ask for forgiveness for what I have done

Satan told the worshipper: I showed you the whole world and it’s colors

And you sold your afterlife for it, and you’ve become afraid to be out of it,

And you forgot the prayers and the obligations for (your) God

In the beginning I tempted you, and from your disappointment I warned you

You have become a good liar, and good at tricking women (your neighbour)

In the beginning I tempted you, and from your disappointment I warned you

You have become a good liar, and good at tricking women (your neighbour)

You started to play poker and you drink Johnny Walker

You started to play poker and you drink Johnny Walker

You started to play poker and you drink Johnny Walker

Goo goo goo goo goo goo goo goo goo goo goo...

Oh my father X12

Oh my father X3

The worshipper said to the devil: After I did what you said, I’ve become no longer

Able to live (I didn’t know how to live anymore)

Then you took me to hell, and you pretended you didn’t know me

The devil said to the worshipper: Get over it and forget it

If you want to rebel, now you are fine

Now you are fine

Now you are fine

Get some of your tips if you are a badass

And light and smoke a joint, or are we in a gaz station?

Goo goo goo goo goo goo goo goo goo goo...

Oh my fatherX12

The worshipper said to the devil: I will leave the bad stuff

And I will follow the profet of God

And if you ever come back again, I will push you away with

The words of God's book

As long as I'm starting to pray once again

You will never know my way

And the people should learn from all what happened to me

What happened to me, What happened to me, What happened to me